الذاكرة الوطنية
و
الوجدان السوري

□ مالك صقور

هل كان علينا أن ننتظر أربع سنوات دامية، ونكون شهوداً على التراجيديا السورية، بكل ما تعني كلمة تراجيديا من معنى، لندرك أن هذه الحرب العالمية الظالمة القذرة من تدبير مدبّر، وأن المخطط قد رُسم قبل سنوات طويلة، لتدمير هذه المنطقة برمّتها، ومن ثم تهويدها، وجعلها عجينة لينة بيد الصهاينة من أجل تأسيس الإمبراطورية التلمودية اليهودية على أشلاء دويلات وشبه دويلات وكنتونات طائفية وأثنية، وقبلية وعشائرية و(مشايخانية) كي يتحقق الحلم الصهيوني . اليهودي؟!

هل كان علينا أن نصبر أربع سنوات ونحن نرى لحمنا أشلاء على الجدران، ومدارسنا محروقة، ومعاملنا مسروقة، وقمحنا منهوباً، ونفطنا تنهبه العصابات المرتزقة، لنصدّق أن ما جرى ويجري في سورية . الوطن الأغلى . ليس «ثورة»؟

هل كان علينا أن ننتظر ونصبر أربع سنوات على التخريب الممنهج والمنظم، وعلى الفتك والقتل، والذبح، والخطف، والاغتصاب، والتشريد، والنهب، حتى يقتنع (بعضهم)، وبعضهم حتى هذه اللحظة، لم يقتنع بأن ما جرى وما يجري يهدف إلى تقويض الدولة السورية، بكل مكوناتها: الثقافية، والسياسية، والاقتصادية، والعسكرية، والاجتماعية.

هل فكر "الثورجيون" الجدد، بأن الثورات يقودها المثقفون العلمانيون، وليس شذاذ الآفاق، ولا المغلقة عقولهم بالجهل والتخلف، والذين دُرِّبوا على الذبح، واستباحة العرض، وحرق الأرض، ونبش القبور، وتدنيس المقدسات؟

* * *

في كتابها: **"أوراق من سنوات الحرب على سورية"**[1]، تقول الأديبة الوطنية الكبيرة ناديا خوست: "كنا واهمين! فالخرائط التي رسمتها مجموعات عمل سياسية تناولت حياتنا الشخصية، طرقاتنا وشوارعنا وبيوتنا وأحلامنا، فاجتمع في الموت من اختارهم القدر لمحنة خاصة، بضحايا المجازر الوحشية. وامتلأ الفضاء السوري بأوجاع الثكالى واليتامى والمعذبين والمذبوحين والمشردين والمخطوفين والخائفين. هل يستحق السوريون الذين وهبتهم الحضارات التنوع الديني والمذهبي والإثني والتسامح وأناقة المعشر، هذا الخراب وهذه الأوجاع؟!"(1).

لا أبالغ إن قلت: إن ناديا خوست، كتبت أوراقها بالدم والدمع، ويحسُّ القارئ بأنها كانت تغرف من قلبها وهي تكتب، وقد سكبت روحها الوطنية على صفحات هذا الكتاب الذي قارب الثمنمائة صفحة. فجاءت هذه (الأوراق)، مدّونة تاريخية وطنية، قومية، اجتماعية، أدبية، فيها ما فيها من الوقائع والحقائق، فيها المذكرات الشخصية المرتبطة بالوطن، الوطن ـ سورية الغالية، كما يحسّ القارئ، أنها حملت هذا الوطن في قلبها، وعلى كتفيها، علقته أيقونة في عنقها، كيفما ذهبت، ورحلت، وتنزهت، وأنّى حلّتْ. فالوطن هاجسها، وهذا ما بدا في كل كتاباتها سابقاً.

الوطن عند ناديا خوست يبدأ من عتبة بيتها، مروراً بالآثار والأوابد العظيمة، والعاديات الخالدات التي تحتفظ بذاكرة الوطن وهويته، هوية الوطن هي التي تميزّه وتحافظ عليه، وتخلّده.

الوطن، ما هو الوطن، ومن أين يبدأ الوطن؟

يبدأ برغيف الخبز النظيف، ونظافة الشارع والطريق، والشجرة المعمّرة، والشجرة الغضّة الفتية، وسنبلة القمح، ومنجل الحصّاد، ومحراث الفلاح، وقبضة العامل، وقلم المعلم، ودفتر التلميذ، وخوذة الجندي المحارب، ومن الشهيد وأم الشهيد، ودم الشهيد.

الوطن ـ التاريخ، والجغرافيا، هو عند ناديا خوست: قلب، وروح، ودم، وعظم، وذاكرة حية، وهوية، وضمير نقي، ووجدان يقظ.

---

[1] أوراق من سنوات الحرب على سورية: د. ناديا خوست، طباعة مؤسسة الصالحاني ــ دمشق ــ 2014.

لهذا كله ترى، أن الوطن أمانة، أمانة غالية. أمانة في أعناق الجميع. وفجأة، بدأ الأمر، كأنه فجأة، راحوا يدمرون هذا الوطن، تدميراً مدروساً، ممنهجاً، منظماً، بدأ هذا التخريب، وهذا الدمار، وياللأسف، بيد بعض السوريين، ومن ثم انكشف الغطاء، وانقشع الضباب، ذاب الثلج، ظهر المرج، ليتبين أن ما خُدع به بعضهم، ليس "سلمية" وليس إصلاحاً، وليس ديمقراطية، وليس حرية. الأمر المطلوب أولاً وآخراً، هو تقويض الدولة السورية: شعباً، وجيشاً، ومؤسسات، المطلوب الأول والأخير: تفتيت الجسد السوري، وتدمير ثقافة متجذرة في عمق أعماق التاريخ.

* * *

تنطلق ناديا خوست من الراهن الموجع ـ الدامي، وتعود إلى الماضي البعيد والقريب، كاشفة ورقة إثر ورقة، من أوراقها الكثيرة، المخطط الرهيب، والفظيع، الذي يحيق بالوطن؛ تقول: "خلال ذلك، حتى بداية الحرب، عشنا حياتنا اليومية، رعينا أحلامنا، تلقينا من أولادنا الرسائل وأسعدتنا صور أحفادنا... مرضنا وتناولنا أدويتنا، كبسنا أوجاعنا لأن الليبرالية الجديدة تأكل خيرات البلد، وتنشر النمط الغربي في حياتنا وشوارعنا، وتعمم الفقر.. سرح الفاسدون علناً في أحضاننا، تناول كتّاب سوريون جوائز من مؤسسات صهيونية وتناولوا رواتبهم من المؤسسات السورية، وباسم الانفتاح قدّموا في صفحات جرائدنا من سيصبحون "ثواراً" و"معارضين"(2).

لم تغفل المؤلفة، منذ البداية، عن المنافقين من المثقفين والكتاب الذين كان لهم النصيب الأكبر في هذا الوطن، فأكلوه لحماً ورموه عظماً، كما لم تغفل أسماء كثيرة ساهمت في تدمير الاقتصاد الوطني، ولم تغفل عن الفاسدين والمفسدين، الذين شقوا الطرق ثم عبدّوها لمجيء الإرهابيين. ومن ثم تعود لتذكر باليوم والتاريخ، منذ اجتماعات "كامب ديفيد" في 2001، وما تلاها منذ احتلال العراق، 2003، إلى عام 2011، بدء الحرب على سورية، مشيرةً، وفي الوقت نفسه، مؤكدةً، كيف تم رسم المخطط، وكيف تم تنفيذه بواسطة المال والمقاتلين، والسلاح، وتأسيس قنوات التضليل الإعلامي، والإعلام الفتّاك، الذي ساهم بقوة ليس في التضليل، والخداع، والكذب، بل في سفك الدم السوري الطاهر البريء.

* * *

يتزامن وجع ناديا خوست وحزنها، باكتشاف مرض زوجها، شريك عمرها وحلمها، ورفيقها، وصديقها، وحبيبها، وأبي أولادها بسام الذي فتك بجسده سرطان مفاجئ. ومرض

فتّاك، ولّد أمراضاً أخرى بدأت تنخر وتفتك بجسد الوطن. وببراعة الروائية، وأسلوب الأديبة، ووجع الوطنية، دبّجت صفحات تمزج فيها الوجع الذاتي، بوجع الوطن. لقد وظفت الروائية هنا، ناديا خوست بأسلوبها الأدبي الرفيع، حجم الألم لشخص من تحبه، وكيف تخفف عنه آلامه العضوية والنفسية، وكيف المرض من نوع آخر له المفعول نفسه؛ سرطان يفتك بجسد الرفيق والحبيب، ولا تستطيع أن تخفف عنه، ومرض آخر يفتك بالجسد السوري، أمام العين، وهاهي تلوب متألمة، مفجوعة، غاضبة، عاجزة، بين قدر غير رحيم، وبين فتك العصابات الإرهابية، الذي طال البشر، والشجر، والحجر، ولم يوفر الطفل الصغير ولا الشيخ الكبير.

تتألم ناديا، ولا تخفي ألمها، وهي ترى نفسها، ووطنها بين نارين، بين هلاكين، لا سيما إنها من الجيل الذي رباه العمل الوطني، يوم كانت الأحزاب الوطنية مؤثرة في الشارع، ذاك الجيل زها بمواجهة المشاريع والأحلاف الأمريكية. ففي حينها، كانت الرحلات ذات روح وطنية تقول: "أسس ذلك ثقافة الشارع السياسية، وها نحن نتبين أن صداقاتنا العميقة نُسجت في تلك الفترة، على الرغم من تنوعنا، لأن الثوابت الوطنية والقومية جمعتنا. جمعنا الموقف من إسرائيل والغرب الاستعماري، والتربية على العروبة، ومشروع العدالة الاجتماعية، والإيمان بأن الثقافة والعلم طريق التقدم، والتفاني في العمل والإخلاص للوطن. كانت مثلنا العليا: يوسف العظمة، وشهداء أيار، ورجال الثورة السورية، وخفق في سمائنا نيكروما، وسوكارنو، وعبد الناصر، وجوموكينايا ولومبا وكاسترو وغيفارا"...(3)

هذه ناديا هنا، من جيل وطني حقيقي آمن بالوطن، كل الوطن، بعيداً عن المصالح الشخصية، وعن المحسوبيات، وعن النفاق، وعن الانتهازية، وهاهي الآن ترى وتسمع العكس تماماً. تقول: "تصرخ المعارضة من حضن جوبيه وساركوزي، وأمير قطر وكلينتون: الحرية! لم نعرف من قبل أن الغزاة المستبدين مدافعون عن حرية الإنسان، غيورون على العرب لا على إسرائيل! لا يذكر المعارضون، على كثرة كلامهم، أثر العقوبات على الشعب السوري، ومهانة أن تحكم قطر والسعودية الجامعة العربية، وتسعى لتدخل عسكري في سورية. بل تبدو لهم روسيا ملامة لأنها منعت تكرار المأساة الليبية في سورية يضيفون إلى هذا الغباء السياسي: لم يستوقفهم أن الفيتو المزدوج الصيني الروسي إشارة إلى قوى عالمية جديدة يستند إليها المخلص لوطنه. فهل لمثلهم تُسلّم سورية؟! لا يجر الغبن أو الغضب إلى هناك إلا من يفتقر إلى الثقافة السياسية ومن يشترى بالمال، ومن يخدم المشروع الغربي الصهيوني، وذلك زمن مهدور، وحياة بشر مهمشة، مأساة إنسانية".(4)

لا تنسى المؤلفة انهيار الاتحاد السوفيتي، وكيف تمت المؤامرة تحت مسمى (البيريسترويكا) وكيف تمت حرب البلقان، وهي إذ تتذكر أيام الدراسة الجامعية في موسكو، تربطها بأيام الشباب، ونشوة العز، والانتصار على الفاشية والنازية، وكيف كان أطفال بلد الاشتراكية الأول يوصفون بالأمراء والملوك، وبعد الانهيار الكبير، كيف أصبح الأطفال من دون مأوى، وكيف يبيع المسنون أوسمتهم، وكيف أصبحت شوارع موسكو غير نظيفة، وهي التي كان يتباهى أهلها بنظافتها، كان ذلك، كذلك تحت عنوان (الحرية) تتذكر يومها، ما قاله لها محمد الماغوط: "فقر الفقراء في العالم عمودهم الفقري".

من يتذكر كيف تمّ العمل على تفكيك الاتحاد السوفيتي، وما تلاه من أحداث كبيرة، يعرف المآل الذي آلت إليه الشعوب المناهضة، للامبريالية والاستعمار القديم والحديث. وكيف انفردت الامبريالية الأمريكية وشريكتها الصهيونية بالقضم. فافتعلت حادثة البرجين، وصنعت عدواً جديداً هو الإسلام والإرهاب، وراحت تقضم أفغانستان، والعراق، وليبيا، ومن ثم تونس، حتى استقرت كرة النار في سورية. لكن سورية أثبتت للعالم وأدهشته بقدرتها على الصمود والصبر بلا حدود ولا نهاية، وفوق ذلك، كسرت رهانات الغرب الإمبريالي والرجعي العربي.

إن صبر سورية وصمودها الأسطوري ـ المعجزة، أعاد إلى الكرة الأرضية التوازن، وغروب القطب الأوحد وأفوله.

ويتبدى وجع الأديبة ناديا خوست وجعين، وجع مما ألم بالوطن من الأشقاء العرب، ومن السوريين أنفسهم الذين باعوا أنفسهم للشيطان، تقول: "لا يلغي تغيير الاستراتيجيات قلق الوجدان وأوجاع القلب، لا يدفن مرارة التعب، لا يردم أخاديد الروح. ولا يمحو هول اكتشاف الوحشية المتخفية تحت نعومة المخمل، من ينسى أن مفجري السيارات والعبوات ليسوا أجانب فقط. بل مواطنون يشاطروننا جنسيتنا!! وأن العرب الذين أنشدنا لهم "بلاد العرب أوطاني" سكتوا أو تواطؤوا على قتلنا!! وأن الغرب الذي استوردنا ملابسه وأطعمته وزيّن كتابنا قصصهم بمقاطع من نثره وأشعاره رعى أكثر المجموعات تطرفاً وتخلفاً وارتوى بدمائنا"(5).

***

تضم (أوراق من سنوات الحرب على سورية) مئة وسبعين عنواناً فرعياً، يتخلل هذه العناوين، عنوان دائم "معلومات". وعلى الرغم من اختلاف العناوين الفرعية المختلفة المتنوعة، وتوزعها على صفحات الكتاب الكثيرة ـ (الأوراق) إلا أنها تجتمع بكافة الخيوط والتشعبات ـ بنسيج واحد، عنوانه الأكبر ـ هو الوطن.

ويمكن القول بإيجاز إن هذه الأوراق تسير على ثلاثة خطوط متوازية:

1ـ الخط الأول ـ وهو الخيط القوي الذي يجمع بين هذه الأوراق، وأقصد السرد الحزين، السرد الأدبي ـ الروائي الذي يخص قصة مرض الدكتور بسام عالم الفيزياء ـ زوجها ورفيق عمرها، يتضمن هذا السرد ـ نسيجاً روائياً، يبدأ باكتشاف المرض، وتزامنه مع المرض الذي حل بالوطن، مروراً بمراحل الشباب، والعلم، والأمل، والمستقبل، وحضن الأولاد، والتربية الوطنية التي تبدأ بالبيت، والمدرسة، والشارع، والجامعة، هذه العلاقة الصادقة التي تتوج بالوفاء والإخلاص، توظفه هنا ناديا خوست روائية بارعة، كاشفة عن الوجع الشخصي، وكيف يتصاعد ليمتزج بالوجع الوطني، وهي، كما قلت، تجمع بمهارة الروائية، خيوط هذا النسيج في رحلة العمر القصيرة، وما يحدث في سورية، من ويلات ودمار وخراب.

2 ـ الواقع الراهن ـ واقع هذه الحرب الظالمة، القذرة، التي طالت كل شيء، وكيف تصاعدت الأفعال الإرهابية، لتشمل كافة الأراضي السورية، موضحة بالوثائق والمعلومات الصحيحة، عن حجم التآمر الإمبريالي الغربي، والرجعي العربي، وتورط سوريين معهم في تخريب البلد، وهي على مبدأ: (من فمك أدينك) أكدت في هذه المعلومات: المخطط المسبق لاغتيال الوطن، وتمزيقه، ومن: خطط، وموّل، وسلّح، ودرّب، ونفذ، ومن ثم كيف تمّ تقطيع أوصال البلاد، واللعب بلقمة العباد، كيف تتم المتاجرة بالأعضاء البشرية، وكيف تلاعبوا، ووصلوا إلى هدفهم عند النفوس الميتة والضعيفة، سواء بالاختراق الثقافي، أو المذهبي والديني، وتبيّن كما قلت، بالأسماء والأرقام، والتواريخ كل هذا على الصعيدين العربي والعالمي.

3 ـ الثقافة الوطنية، وقد أظهرت المؤلفة، معنى الثقافة الوطنية الحقيقية، على صفحات كتابها: الثقافة العالمية، ورموزها الكبيرة، كذلك العربية، وأصالة هذه الثقافة بكافة تجلياتها بالإضافة إلى ربط هذه الثقافة، بحب الوطن، معنى الوطن، بالعدالة الاجتماعية، بمحاربة الفساد والمفسدين الذين تطاولوا على الثقافة فاستخفوا بالأوابد العظيمة، فهرّبوا هذه الآثار التي لا تقدر بثمن، وهدموا ما استطاعوا من هذه (العاديات الخالدات) كي يشيدوا فوقها أبراجاً، ومجمعات استهلاكية وهم يعلمون أولا يعلمون أنهم يمحون ذاكرة وطن، ويطمسون هويته.

لقد آلم ناديا خوست وأوجعها موقف (بعض) المثقفين، في سورية، والبلدان العربية، والغرب عموماً، تقول: "شاركت الإنتلجنسيا الغربية والعربية في تزوير الحقائق، وانحازت دونما حرج إلى الحرب على الشعب السوري. صورة الإنتلجنسيا التاريخية مختلفة: ربت الروح

الإنسانية بمثل أخلاقية رفيعة، كان فيها مفكرون وفلاسفة وروائيون وشعراء تصدروا طموح المجتمعات إلى حياة عادلة سوية. ألبسوا ما نسميه إرثاً عالمياً إنسانيا؟ في الحرب، بحثنا عن شعر سعدي شيرازي، وسمعنا في أبياته الموجوعة على بغداد بكاء على مدننا" وتستشهد بما قاله الشيرازي ـ الشاعر الفارسي منها:

نسيمُ صبا بغدادَ بعد خرابها   تمنيت لو كانت تمرُّ على قبري..

نوائبُ دهرٍ ليتني متّ قبلها   ولم أرَ عدوان السفيهِ على الحبرِ

أيا ناصحي بالصبر دعني وزفرتي   أموضعُ صبرٍ والكبود على الجمر

قصيدة تصور حال العرب، وتجسد معاناة المثقف الحقيقي الأصيل، مما يتعرض له الوطن.

تضرب المؤلفة الأمثلة الكثيرة، عن مثقفين رائعين، مخلصين وطنيين وبالمقابل، تسوق أمثلة عن الجرأة على الخيانة، خيانة المثقفين التي كانت تستظل برايات التحرر من الاستعمار والولاء للوطن ومشروع العدالة الاجتماعية، والآن تطلب التدخل العسكري الأجنبي، وتتناول أجرها من الملوك والمشايخ، تقول: "أهان المال الإنتلجنسيا العربية وغيّر دورها التاريخي! سقطت في الموضوعات البديلة التي قدّمها الغرب بعد سقوط الاتحاد السوفييتي: الحرية الشخصية المسلوخة عن الحريات العامة، علاقة المرأة بالرجل المفصولة عن شبكة العلاقات الاجتماعية، الحريات الجنسية وتقديم الجسد كأنه بدون عواطف وروح وتطلع، يعني الحط بالإنسان من ذروة الحقوق في الثقافة والعدالة الاجتماعية"... "أليس هذا هو البالي المهترئ الفاسد الذي يعيش بعد زمنه؟ الثقافة الهشة التي لا تسمع هدير الأحداث، وأنين الناس، ونواقيس الأخطار! والصحف التي لا تجذب القراء، ولا يتبين المسؤول عنها هول عجزها في زمن يستخدم فيه الإعلام سلاحاً في الحرب على الوطن"(7).

* * *

..**"أوراق من سنوات الحرب على سورية"** ـ كتاب، يوصّف، ويشخّص، أسباب الحرب على سورية، الأسباب البعيدة والقريبة، يجسّد معاناة الشعب السوري، إذ تدخل المؤلفة إلى العمق موضحة مواطن الخلل التي سبقت الحرب، والتي ساهمت في تعميق الشروخ الاجتماعية التي حدثت. ولكن، الأخطاء التي حدثت، والانزياحات التي تمت مع الانحرافات في السياسة الاقتصادية، وما رافقها من فساد في بنية الدولة، ليست هي السبب في هذه الحرب الظالمة

على الشعب السوري، بكل أطيافه، وأن سورية الأبية، بشعبها العظيم لا تستحق هذه العقوبات، وهذه الحرب القذرة التي انفلتت من كل عقال، لتنتصر الغريزة، غريزة القتل، والذبح، والنهب، فسورية العظيمة، ضربت المثال الساطع في التعايش المشترك، والتسامح، وما كان لأبنائها أن يعرفوا أو يدققوا أو يسألوا حتى عن المنبت الطائفي، فتروي الأديبة قصصاً كثيرة وأمثلة عديدة عن هذا الموضوع، قديماً وحديثاً، أقصد، التعايش والعمل، والصداقات، بين كل أطياف الشعب، المذهبية والطائفية، والسياسية حتى.

في معرض حديثها عن (الأحزاب)، تتساءل الدكتورة ناديا: لماذا كانت الأحزاب جذابة في سنوات سابقة، وسُجل العزوف عنها في السنوات الماضية؟

ومن ثم تقارن الريف السوري في القرن الماضي، وكيف احتضن الثورة السورية ضد فرنسا، وكيف احتضن الأحزاب التقدمية، "فلماذا انقلبت تلك الحاضنة بعد عقود فأصبحت للعصابات الوهابية!" تسأل المؤلفة، ثم تجيب "منذ ثمانينات القرن الماضي نشرت السعودية الوهابية في العالم ومنها سورية. ولم يقطع اللاجئون إلى السعودية من أحداث الثمانينات الصلة بجماعاتهم، وتصدروا هناك النشاط الوهابي. ولم يغب أبداً المشروع الصهيوني ـ الأمريكي ـ لتفكيك سورية الذي ثبتته خريطة "الشرق الأوسط الجديد" ومن ثم تعود للتساؤل: "ولكن ألا توجد أسباب أخرى سببت عزوف الناس عن العمل السياسي؟"(8).

ثمة أسباب عديدة، ومنها "ألا نلمح إذن، أن من أسباب انحسار الناس عن العمل السياسي، شعورهم بأن الفضاء كان فقط للحزبيين، وما يباح لهم فقط تنفيذ الأوامر؟ كان الحزبيون قد انعزلوا عنهم في مكاتبهم وسياراتهم فانعزلوا هم أيضاً عن العمل السياسي، ولم يكن السبب رفض برامج الأحزاب، بل سلوك أعضائها! صلف الحزبي لأنه مسنود بمجموعة ونفوذ، والشعور بأن المستقل فرد لا سند له. في بداية اجتماع عام سمعت سيدة حزبية تسأل ممثلاً نقابياً: أين حصتنا من توظيف..؟ وقال لي حزبي يساري: أولاً تهمني مصلحتي! لم يعد الحزبي ذلك المتطوع في مشروع لخدمة الشعب. بل ذلك الذي يستمتع بسيارة وراتب وامتيازات. ويظهر، فوق ذلك، أنه أكثر معرفة ووطنية من المستقل. ترى، ألم يتسلل من هناك الحزبيون الذين التقوا بالتكفيريين في حضن الغرب والمال الخليجي"(9).

ففي رأي المؤلفة، أن هذه الحرب قد امتحنت الجميع، امتحنت البنية الفكرية والروحية والصلابة الأخلاقية وأصالة الولاء". كما وتذكر أنه في هذه الحرب "اغتيل قوميون سوريون، وبعثيون، واستشهد شيوعيون".

ومع أنها ترى أنه "في أيام الرخاء تسلّق الانتهازيون الأحزاب، ووصلوا بفضلها إلى مناصب ليسوا مؤهلين لها، ومنهم من يتنقلون من مؤتمر إلى آخر بمال قطري وسعودي، بأوامر استخبارات دولية، كانوا رجال أحزاب، بعضهم كان يسارياً وبعضهم إسلامياً". إلا أنها دافعت عن البعث، لأنها كانت في تحليلها، وفي موقفها، منصفة وعادلة. تقول: "لامتني زميلتي لأني قلت: مهما كان مصير المادة الثامنة في الدستور، فحزب البعث جزء من تاريخ سورية، وله دور في نشر قيم القومية العربية والوحدة العربية. هل كنت أدافع عن نفسي وقت أجَبتها: لكني ذكرت أن الثوابت القومية موروثة أيام شكري القوتلي الذي نبّه إلى الخطر الصهيوني؟! بل كنت أعبّر عن رؤية تواجه الهجوم على حزب لا يجوز كسره. هجوماً يشبه "اجتثاث البعث" في العراق، وكسر الحزب الشيوعي السوفييتي خلال البيريسترويكا.

وكان يقويني أني لست مستفيدة من حزب البعث، ولم أصُغ المدائح فيه، لكن زميلتي العزيزة موظفة بموافقته، وممن أثنت علناً على شخصياته ومسؤوليه.

..حزب البعث قوة سياسية وطنية تدير حياة السوريين. لذلك حق الناس فحصها ونقدها. وتخطئ المعارضة عندما تشترط إلغاءها، فلا تقدّر أنها تمثل قطاعاً واسعاً في المجتمع السوري".

كانت المؤلفة جريئة في طرحها، جريئة في نقدها، للأحوال السياسية والاقتصادية، تقول: "ولعل التقرير الاقتصادي الذي قدّمه مؤتمر الحزب الشيوعي (الموحد) أفضل دراسة اقتصادية اجتماعية سورية تكشف تخريب الاقتصاد الوطني. وتكشف في الوقت نفسه الكفاءات الاقتصادية السورية التي أعدّت ذلك التقرير. لكنه لم يرافق قراراً سياسياً يصارح الشعب بأن الجبهة واجهة لا نفوذ لها بين الناس"(11).

* * *

هذا غيض من فيض مما جاء في هذه المدوّنة التاريخية السياسية الاجتماعية الأدبية، التي قدمتها الدكتورة ناديا خوست: الأديبة، القاصة، الروائية، الباحثة، الناقدة، وأضيف: المناضلة الوطنية التي لم تجامل، ولم تهادن، ولم تستسلم، وبقيت صابرة صامدة مع أغلبية الشعب السوري الذي برهن أنه على مستوى رفيع من الشهامة، والمروءة، والنخوة، والوعي والذي أنجب هذا الجيش الأسطوري، وسانده ودعمه، والذي قدم آلاف آلاف الشهداء، لإنقاذ الوطن، ولكي يبقى الوطن شامخاً.

هوامش:

1 ـ د. ناديا خوست. أوراق من سنوات الحرب على سورية. طباعة مؤسسة الصالحاني. دمشق، 2014، ص ـ 10 ـ 11.

2 ـ المصدر نفسه، ص 10.

3 ـ المصدر نفسه، ص 17 ـ 18.

4 ـ المصدر نفسه، ص 31.

5 ـ المصدر نفسه، ص 39.

6 ـ المصدر نفسه، ص 230.

7 ـ المصدر نفسه، ص233 ـ 234.

8 ـ المصدر نفسه، ص 510 ـ 511.

9 ـ المصدر نفسه، ص 511.

10 ـ المصدر نفسه، ص 47 ـ 48.

11 ـ المصدر نفسه، ص 47.

دراسات..

الحب والموت والسرد

□ محمد معتصم*

ما يزال الأدب عامة والسرد اليوم خاصة يهتم بقضايا وأسئلة الوجود الإنساني وهو يصارع من أجل البقاء ومقاومة مصيره المشروط، المصير الذي يعاند الرغبة في أن تكون الذات متحققة كما تريد هي لا كما تريد لها الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بها. ومن أهم أسئلة الوجود الإنساني الإشكالية: الحب والموت والحرية، وهي الموضوعات التي تحدد الأبعاد الكبرى لرواية الكاتبة الكويتية ليلى العثمان الموسومة "خذها لا أريدها".

يرشح العنوان بالمرارة: مرارة النبذ والتخلي، وهو الشعور الدفين والمحرّك للسرد، والمحدد لأبعاد الشخصية الروائية المحورية "لبنى"، ستحمل لبنى معها منذ الطفولة جرحها النازف وحقدها وكرهها لأمها التي صرخت في وجه زوجها "خذها وارحل لا أريدها" امنحني فقط "طلاقي وحريتي" منك ومن قيودك، دامت فترة البعاد بين البنت وأمها "بدرة" ست سنوات ما بين السادسة والثانية عشرة، وهي طبعاً الطفولة الثانية التي تتشكل فيها الذات وتنمو بالحب وتكتسب الثقة بالنفس وتكتشف ذاتها والمحيط الذي يلفها.

ظل الحرمان عنواناً للجرح الوجودي لدى "لبنى" وترتب عنه نفورٌ من الأم وسلوك عدائي من الأم التي استطاعت في لحظة غضب ويأس وغيرة أن تلفظ ابنتها وزوجها في آن. تفتتح الكاتبة السرد بمشهد جسد الأم المسجى على المغسل، في لحظة الوداع الأخير، بهذا المقطع السردي: "وصلتُ متأخرة. أمي الجميلة مسجاة أمامي على اللوح الخشبي بعد أن ثابت روحها إلى السكينة. عارية إلا من تواريخ حياتها المغموسة بعصائر الحزن ونتف من الفرح." ص(5)، لهذا يبدأ السرد من لحظة الاضطراب ويمتد مشكلاً البنية الأهم والأوسع من حيث مساحة السرد حتى الصفحة (152) بالجملة الآتية: "لكن الموت سبقني وكان أحنَّ عليها مني".

* ناقد ومترجم من المغرب.

بهذا "الاستدراك" اللغوي تنتهي بنية سردية طويلة تندرج عامة تحت "الاسترجاع" واستذكار تاريخ البنت "لبنى" وأمها "بدرة"، وهو تاريخ الألم والحب، في تمازج وتداخل، لتبدأ بنية سردية ثانية أقصر من حيث المساحة، لكنها مميزة بأنها تعكس الوجه الآخر لألم الوجود وإن استمر ظل الموت مخيماً على الفضاء بموت "ماري" ومكابدتها آلام المرض الخبيث، والوجه الآخر هنا هو "الحب ونداء الجسد".

تقول لبنى على لسان السارد(ة): " كيف هو الحب؟ ألا نكتمل إلا بهذا الجنون؟ كل النساء تحب، تعشق، تمارس حقها المشروع وغير المشروع. وأنا !! أليس لنفسي حق عليَّ؟ وشباب جسدي! ص (154).

أول ما يثير الانتباه في هذا المقتطف ومفتتح البنية السردية الثانية من رواية "خذها لا أريدها" أسلوب الاستفهام، غالباً ما يعتبر "السؤال لحظة وعي الكائن" وهي طبعاً لحظة أرقى من الإدراك الشعوري والانفعال الظاهر للمثيرات الخارجية، أي أن لحظة الوعي هي اللحظة التي يتحول فيها الكائن من مجرد وجود "بدائي أو حيواني" إلى وجود "إنساني وواع" بما يحيط به أولاً وبذاته ثانياً، وبالغاية التي من أجلها هو موجود.

تعلن لبنى على لسان السارد بضمير المتكلم، أي الكتابة بالذات، أنها فيما مضى وجرح النبذ والإبعاد ينزف لم تكن تهتم بالجسد ولم تكن له نداءاته الخاصة والفطرية، ولأن الأب كان فيضاً يغمرها بالعطف والحنان والمحبة، في كرم، وحضورها اليومي والمباشر، تعلن أنها لم تعترف بالحب ولا بدعوات وإشارات الجسد التي كانت تدعوها "لإشباع" تلك الحاجات الضرورية، فتقول: " لم أفكر بالقلب الحار المحتاج لشلال الحب، ولا بالجسد المنسوجة خلاياه من الشهوة والاحتياج." ص (155).

إذن، لا يكتمل وجود الكائن الإنسان إلا بالحب كما يعلن "يوسف" زوج "ماري" صارخاً بالحقيقة في وجه "لبنى": " الحب هو الاكتمال" ص (155). فالمرض والألم والفراق والبعد والموت يشكلان "الخسران" و"النقصان" لجسد الكائن، بينما "الحب" يمنحه الامتلاء والرضى بالنفس وعليها. هكذا ستغرق وستغرف لبنى من معينه، وتقبل به بعدما كانت ترفضه، بل تسكت صراخه ومطالبه واحتياجاته الضرورية، تلك التي حاولت "لبنى" إخماد نارها بالكتابة والانغماس في القراءة وتعويضها بحب الأب ومسعودة والأم، وكذلك تعويضها بحب البنت "عفاف". هذه مجرد ملاجئ وقتية لا تدوم، ولا يمكنها أن تكون بديلاً حقيقياً.

"جاء الحب... غزا بقاع قلبي غزوًا لا يختلف عن تلك الغزوات التي تقلب كيان الأرض." ص (157- 158)، تصرخ لبنى متفاجئة ومندهشة معترفة في خشية وخوف دفينين من الآخر ومن المجتمع وعيونه الساهرة: العادات والتقاليد والحرام والحلال والإدانة: " أشعر بخطواته

تهرول باتجاهي كحوافر حصان تقلع الصخر وتثير الغبار. لا مفر .. إنه يسكنني. يندفع إلى أحلامي ويتلوى على جسدي فأرتعب خشية أن تصحو فيه جذوات الرغبة فتزعق أجراسي وتوقظ عيون المدينة وتفاجئني متلبسة بالنشوة فتطالب برجمي." ص (159)

ما يميز المقطع السردي أعلاه، وما تلاه في الرواية، "التدفق السردي" أو كتابة الذات لذاتها، وهو ما يلتقي و"تيار الوعي" حيث ينفتح السرد على الداخل، لكن بوعي تام من الذات المتكلمة، وما يبرهن على هذا الوعي وحضور الذات، الخوف من السلطة الخارجية "عيون المتلصصين" و"عيون المجتمع" و"ثوابته الفكرية والذهنية"، ثم هناك أيضا تزامن أسلوبين لغويين أو "معجمين دلاليين" هما: "معجم الحرب" (غزا، غزوا، الغزوات، حوافر حصان، يثير الغبار) و"معجم الجسد" (يسكنني) والجسد سكنٌ أو مسكنٌ، و(أحلامي، يتلوى، جسدي، أرتعب، الرغبة، توقظ، النشوة، رجمي).عندما تكتب المرأة عن "جسدها" تقف في زاوية مختلفة عن التي يكتب منها الرجل، إذن كتابة الجسد عند المرأة الواعية والمبدعة رصد دقيق لتحولاته ولرغباته ولحيويته ولحياته، يكتب الرجل عن جسد المرأة من موقع الاشتهاء بينما المرأة من موقع الاعتراف والإنصاف، لأن الكائن الإنسان لا يكون فقط بالفكر والفن والإبداع والكلام، بل يكون بجسده كذلك، جسده مصدر الأحلام والرغبات والنزوع والحاجات المادية والفطرية الغريزية، ثم إن المرأة تتحدث عن "جسدها" كمصدر طاقة وانفجارات بركانية متقلبة تهب الحياة للكائن ذاته، لكائنات أخرى هي صورة عن ذاتها وآخرها، بينما الرجل يراه رخاما، غالباً، بارداً، غير متفاعل، مدرك ولا واعٍ.

المرأة وحدها تستطيع أن تبلغ تلك المناطق المجهولة والغامضة من تقلبات جسدها واحتياجاته، تقول الساردة الشخصية "لبنى": "جسدي يصرخ كجائع لمح كسرة خبز مدهونة بالعسل. إحساس مشوب باللذة لا يمكنني تجاهله أو مراوغته أو محاولة تحنيطه." ص (158). هنا، تنقل "لبنى" الوعي بالجسد، الوعي بكتابة الجسد إلى درجة أعلى، وتميز بين "**الحب**" كعاطفة إنسانية تلون الحياة وتفتح النفس على كل الآفاق وتريك نظامها واطمئنانها اللذين استكانت إليهما، وبين "**الجنس**" كضرورة وحاجة ملحة، لكن الجنس كما الحب لدى المرأة وأكثر محاصر بقيود خارجية. وإذا كان الحب يؤثر في الجسد فتضطرب اليد وترتعش وتفوح رائحته ويعلو صراخه داخل الذات منادياً بالتحرر والانطلاق، فإن الجنس مرفوض في غياب الحدود الخارجية وهو ما جعل السارد الشخصية تفكر في "الرجم"، مستحضرة الشرط العقائدي الديني.

كتابة الحب تصف انفجار الطاقة الإيجابية للجسد، تغيُّرُ الرؤية إلى العالم والمحيط والذات، تقول لبنى بَعْدَ استبداد الحب بكيانها: "تغيَّرت الحياة، صارت للكون ألوان

بديعة لم أكن أعرفها. أنا أيضا تغيرتُ، تحولتُ طفلة تتورد بشرتها، تهتاج في عينيها صواعق الفضول والدهشة، تدب في أطرافها قوة الريح فتشتهي اعتلاء الموج والطيران. صرت امرأة تنتقي ألوان الفساتين الربيعية. تبحث في جواريرها المهملة عن أدوات الزينة والإكسسوارات المنسية. صار قلبي يندفع إلى صنبور الزلال." ص (158). أما كتابة الجنس، فهي عند المرأة رد الاعتبار لقارة كانت منسية ومهمشة ومستورة بركام من الأفكار الجاهزة والتصورات الذهنية الخاطئة. وكتابة الجنس عند المرأة ليست كما هي عند الرجل، وكتابة الجنس في الكتابة النسوية مختلفة عنها في الكتابة النسائية.

ليلى العثمان في رواية "خذها لا أريدها" تقر بالحب وآثاره على الجسد والفكر الإيجابية، كما أنها تقر بالجنس كخطوة أرقى باتجاه تحقيق الذات والرغبات والحاجات الضرورية الفطرية والغريزية للجسد، تماماً كالنوم والغذاء، لكن ضمن الكتابة النسائية التي تعتبر ذلك ليس مُطْلَقاً، أي مشروعاً، داخل حدود المشروع والمقنن والمعترف به اجتماعياً، داخل مؤسسة الزواج. بالرغم من الهزات العنيفة التي تلقتها الذات جراء الحب، لم تجرؤ على اقتراف الخطوة الموالية، الجنس إلا في إطار الزواج وإن كان زواجاً مشروطاً، زواجاً خاصاً وبعيداً عن الاعتراف به لابنتها "عفاف". هنا أيضا ينفتح مجدداً الجرح الوجودي النازف، صورة الأم في أحضان الرجل الغريب، زوج الأم، بعد طلاقها من والد "لبنى".

للحب رائحة تفوح منه "أدركتُ أن الحب لا يكتم سره، شجاع يعلن أمره، ينشر عسله ومره." ص (175). لذلك كانت "ماري" وزوجها "يوسف" على علم بكل خطوات لبنى في تجربتها الجديدة، بل كانا ممن شجعها على "منح الجسد حقه في التمتع بالحياة" بالحب والجنس اللذين لم تحس بهما حقيقة مع زوجها الأول الذي يتقدم عليها في السن. بعد آلام الحب تقرُّ لبنى وتعترف، دائما في صيغة الاستفهام: "لِمَ لا أجرب لذة العيش قرب رجل أحبه؟ إن كانت رشقة الحب الأولى قد حركت الزوابع في قلبي الساكن فأيقظته، فما الذي سيحدث للجسد المحروم حين يلامسه الجسد الآخر؟" ص (173)

البنية السردية الثانية رغم قصر مساحتها قياساً إلى البنية الأولى، كانت غنية من حيث طرح قضية كتابة الجسد (writing the body) أو الكتابة بالجسد، وقد تبين أن المرأة عندما تكتب عن الجسد تكتب عن "الحب" كعاطفة جياشة وقوية تملأ الروح والبدن معا بالحيوية وتجملهما، تقول عفاف لأمها "ماما .. صايرة حلوة! " ص (175)، وتكتب عن الجنس، لكن هنا تختلف الكتابة بين كتابة نسوية تستند على تصور إيديولوجي يوظف الجنس كقوة ضاغطة وكملكية خاصة يتم استغلالها أو احتكارها، وقد استغلت النسوية

الراديكالية الجنس خارج اتفاق الزواج، بل هو واجب يؤدى عنه كالعمل في البيت، ولا حق للزوج فيه بحسب دراسة "لويز طوبان" (Louise Toupin: Les courants de pensée féministe)، التي وضعت نصب عينيها محورين مختلفين بين الراديكالية الخصوصية والراديكالية المستأنثة، فالأولى دعت إلى "استرجاع ملكية جسد النساء"، أي حيازة ملكية جسد المرأة وتحريره من الاحتكار سواء من قِبَلِ مؤسسة الزواج التاريخية أو المؤسسات المجتمعية التي تتاجر به في الإعلام والمتعة، والثانية دعت إلى "تحديد هوية جسد المرأة"، أي تجديد النظر إلى طبيعة الجسد الأنثوي في الطريق نحو تحريره واستقلاله.

أما الجنس في الكتابة النسوية التي يمكن اعتبارها بحسب التصور أعلاه ومن منظور الكتابة النسوية "محافظةً" لأنها لم تختلف عن الحركات النسائية في بداياتها، في السبعينيات من القرن الماضي في الغرب (فرنسا وأمريكا وكندا)، وفي بداية الحركات المناهضة للاستعمار وحركات التحرر في البلاد العربية حيث كان صوت المرأة والرجل معاً معميّين عن التفاصيل مندمجين في بوتقة ومنصهرين في "حركة تحرير الوطن أولاً" من نير المعمّر الغاشم. ورواية ليلى العثمان "خذها لا أريدها" لا تختلف عن هذه الحركات رغم تقدم الزمان، أي أن الرواية صدرت في العام 2009م، يعني في العشرية الأولى من الالفية الثالثة، تقول "لبنى" محتجة على كلام حبيبها/ زوجها لا حقا: " هذا البوار الذي تتحدث عنه هو بلدي. أرضي ومهدي. ولن أنزع نفسي منه لأجل الحب." ص (170).

لقد أطّرت "لبنى" الحب والجنس، أي رغبات الجسد الروحية والبدنية، بشرط الزواج، ولو أنها حافظت على إخفاء زواجها عن ابنتها "عفاف" خوفاً عليها من تجرع الألم الذي تجرعته هي من زواج أمها من الرجل الغريب، تقول:" ماذا لو حدثتها عن البرق والحريق؟ ماذا لو عرفت أني سمحت لآخر أن يقاسمها قلبي ويحتل جسدي. هل أخبرها بسري؟ أرعبني السؤال فحذفته من خاطري." ص (175)

في البنية السردية الثانية كتبت ليلى العثمان عن حرائق الحب ورغبات الجسد، لكنها لم تنس العودة إلى الموضوع الجوهري والوجودي الإنساني: "الموت"، لتصف الجسد في حال انطفائه ومقاومته للمرض الخبيث "السرطان" الذي نهش بوحشية وشراسة جسد "ماري" الصقيل والجميل.

الأهم ها هنا التأكيد على أن **كتابة الجسد أو الكتابة بالجسد من منظور المرأة** يعد مساهمة جدية وجديدة في إثراء مدونة السرد العربي، فلم تكتف المرأة بالوقوف عند حدود "البدن" كرغبات الأكل والشرب، ولا في حدود الاهتمام بأعضاء الأنوثة المثيرة في كتابة الرجل، ولا مدحُ الجسد الأنثوي في سكونه (النحت) أو حركته (المسرح)، بل جعلت المرأة الجسد موضوعاً وأداة تفكير،

موضوع يتم التفكير فيه من الخارج (الأنوثة) وأداة تفكر في نفسها، قراءة محايدة، يستبطن الذات وتعيد صياغة الأسئلة القديمة بمنظورات جديدة، وطرح قضايا مستحدثة فرضتها الشروط المستجدة ومتغيرات الواقع والفكر.

و**الوصف الدقيق** و**التدفق السردي** وجهان لمساهمة المرأة في تطوير السرد العربي المعاصر، وقد عبرت عنه ليلى العثمان **بالكتابة بضمير المتكلم**، أي أنها أخذت من السارد سلطة الحكي وأسلمتها للشخصية الروائية "لبنى" التي تروي دون وجل، كما كانت عليه الحال سلفاً، عندما كتبت المرأة بأسماء مستعارة سواء النساء في الغرب أو في العالم العربي، عن دقائقها وخصوصياتها الحميمة، كما سنبين من خلال كتابات سردية روائية نسائية عربية أخرى لاحقا. إن **كتابة الذات** أو **الكتابة بضمير المتكلم** خطوة جبارة أقدمت عليها المرأة الكاتبة مخترقة الصمت ومتجاوزة الحواجز التي فرضتها سلطة المجتمع، ومن تلك الحواجز بالإضافة إلى الجنس (Sexe) نجد الطبقية (classe) داخل المجتمع والعنصرية النوعية (race) ورهاب المثلية (homophobie) كما أطلقته الحركات النسوية الراديكالية.

رأينا أيضاً كيف تغنت الكاتبة من خلال السارد الشخصية "لبنى" **بالحب وآثاره الإيجابية** على النفس وعلى المظهر الخارجي للمرأة، وهي كذلك مساهمة فعلية في المتن السردي العربي من منظور المرأة الكاتبة ضمن الكتابة النسائية، وهي رؤية مختلفة عن كثير من كتابات الرجل كما سبقت الإشارة، وهي أيضا رؤية مختلفة بل مناقضة للرؤية النسوية الراديكالية و"المستقبلية" التي ترى أن الحب "أفيونٌ تقليديٌّ مخصص للنساء" ص (273) Leconte, Marianne ; une autre, ı ıfemme ينبغي مستقبلاً التخلص منه نهائياً كي يتحرر جسد المرأة من الاستغلال المجاني، وأن تسترجع المرأة هذه الأرض المغتصبة وتمنحه (الجسد) هويته المميزة.

لم تكتف الكاتبة ليلى العثمان بالوقوف عند الجسد في لحظات نبضه بالحياة وبالحيوية، بل رصدت حاله وتحولاته في لحظتين أخريين، هما لحظة الموت، ولحظة مصارعة الموت والمرض الخبيث (السرطان)، كان المدخل الأساس للبنية السردية الأولى التي أخذت مساحة سردية أطول، كما تمت الإشارة أعلاه، مشهد جسد الأم الجميل وهو مسجى على اللوح ينتظر باطمئنان واستسلام تامين حضور الغاسلة لتهيئه إلى مثواه الأخير. هنا تصف السارد الشخصية "لبنى" المشهد بدقة لا تغفل عن أية حركة ولا تغادر عيناها جسد أمها ولا يغادر فكرها ألم الفراق ولا نفسّها تأنيبٌ ولوم وعتاب للذات المتنكرة للحب والوفاء والعطاء الأمومي.

لا يفقد جسد الأم/ المرأة في لحظة الموت جماله وبهاءه بالنسبة للبنى فخيوط النور تخرج منه وتجلله متلألئة، وسكونه يضفي عليه هيبة

خاصة، وكذلك المرأة الغاسلة التي تزين الجسد للدفن، للدخول في التجربة الأخرى نحو العالم البرزخ، تقول بإعجاب ظاهر: "(ما شاء الله، جسم مثل المرمر، رحمة الله عليها). ص (9). لكن المرض اللعين لا يرحم ويعيث فساداً في الجسد الصقيل والجميل لماري، الجسد الحي والحيوي، تقول لبنى: "هل هي حقا ماري من أراها أمامي؟ أم هي تلك الجمجمة التي حملتها في رحلتي الغريبة داخل الكهف؟ اين هالتها المضيئة؟ أين ذلك الجسد المتعالي والوجه المستدير بلون الحليب؟ كانت غاطسة بالفراش كحمامة منتوفة. ترهل الوجه وبدا صغيرا شاحبا. تقوقعت العينان الواسعتان." ص (199). فرق كبير بين جسد الأم "بدرة" وبين جسد "ماري"، الأول ظل سليما معافى حتى نهايته والثاني ذبل وتآكل قبل النهاية.

هنا أيضا نجد الكاتبة تؤكد على "**الدقة في الوصف**" دون إطناب وحشو، وعلى "**الصدق في رواية الخبر**"، أو أحداث المشهد، وهما مما يميز كتابة المرأة، أي الكتابة النسائية. في كلا الحالتين، الموت والمرض، يختفي الحب والجنس، أي أنهما مرتبطان بالجسد في حال حيويته ونشاطه، وقد عبرت عن ذلك الكاتبة عبر السارد الشخصية لبنى عندما نسيت كل تلك البراكين والانفجارات التي التهب بها الجسد واشتعلت بها الروح، واختارت أن تنفصل عن زوجها الثاني، وسط الحزن والألم جراء مصاب صديقة طفولتها وعمرها "ماري". تقول لبنى: "حين تكبر مساحة الحزن .. تضيق مساحة الحب. لم يعد القلب طروباً ولا الجسد تواقا. ورشة حزني الطاحنة على ماري شغلتني عن التفكير بالحبيب. تباعدت بيننا الاتصالات. لم تعد رنة صوته توقظ عصافيري، صوت ماري وجده يفزع العصافير وينشر نعيق غربان جائعة..." ص (195)

تضيق سعة الحب حين تتسع مضايق الحزن.

مساهمة أخرى جليلة يمكن احتسابها لصالح ليلى العثمان، والكتابة النسائية، لأنها تغير النظرة الثابتة عن كون المرأة عدواً لدوداً للرجل، كما في الكتابات النسوية التي تعتبر الرجل صورة مصغرة عن الطبقة الاجتماعية التي تحتكر جسد المرأة وتحط من نوعها الأنثوي وتستغله أبشع استغلال، وتتمثل في ما يمكن تسميته ها هنا "**مديح الأب**"، ومن خلاله يبرز الموقف الإيجابي من الرجل، فقد رسمت الكاتبة صوراً إيجابية للرجل، خاصة الأب (والد لبنى وتضحياته) ويوسف (زوج ماري ومحبته وتفانيه)، ثم الزوج (الأول بتفهمه العلاقة بين لبنى وأبيها، والثاني لقبول شروط زواجها منه). لم تعد المرأة من خلال هذا التصور مستغلة ولا منتهكة الحق، بل هي كائن كامل متمتع بكل الحق في الاختيار وفي وضع شروط التعاقد من أجل حياة تشاركية فاعلة ومنتجة ومحترمة للإنسان.

إذن، تنهض رواية ليلى العثمان "خذها لا أريدها" على بنيتين متناقضين، لكنهما

متلازمتان، الموت والحياة، أو الرغبة والواقع، وبينهما تصارع الذات من أجل التحقق ومن أجل التحرر والانعتاق من أسر الشروط الخارجية التي يفرضها المجتمع وقوانينه وعاداته وتقاليده. وليلى العثمان لم تصنع من شخصيتها المحورية "لبنى" بطلة مميزة بصفات خارقة، ولا جعلتها جانحة ومتمردة على المجتمع والعادات والتقاليد، ووضعتها بين ذلك كله:

1 ـ تحب أباها لأنه حرم نفسه من إعادة الزواج وتفرغ لتربيتها ولذكرى طليقته "بدرة"، لم تكرهه أو تطلب "قتله" لأنه من صنف الرجال، والرجال سلطة تمثل سلطة المجتمع البطريركي، وأنشدت في حقه أناشيد ومدائح.

2 ـ تحب أمها وتعترف لها بالحنان وبالحق في الزواج من غير والدها، لكنها لم تستطع التغلب على غضبها وعلى الجرح النازف منذ طفولتها الأولى وهي تُرفض وتُبْعد عن حضن أمها بكلمات جارحة "خذها لا أريدها".

3 ـ تحب زوجها الثاني الذي أيقظ غرائزها ورغائبها الجسدية والجنسية، لكنها لم تقو على الاستمرار في الحب وقد اكتسح المرض عمر وجسد صديقتها "ماري". ورغم كل المحبة التي بذلتها للرجال المحيطين بها إلا أنها لم تذكر لهم أسماء باستثناء "يوسف" زوج ماري و"إلياس" ابنهما.

تبقى شخصية لبنى **شخصية عادية، بعيدة عن البطولة المزيفة التي لا نجدها في الواقع،** وهذه أيضا، ميزة من ميزات الكتابة النسائية المعاصرة التي تفند فكرة أن كتابة المرأة كتابة خيالية ورومانسية مغرقة في الخرافة.

العثمان، ليلى: خذها لا أريدها. رواية. منشورات دار الآداب. ط1. 2009م

□□

دراسات..

من سؤال العتبات النصية إلى أسئلة التنوير

□ د. يعرب خضر*

جاءت الرواية في عصر النهضة - من حيث هي نموذج للكتابة النثرية الجديدة - لتعمل على خلخلة البنى الثقافية والاجتماعية والفكرية، محدثة تبدلاً في الوعي اللغوي والأدبي، فبرز الخطاب الإصلاحي، وتغيرت الدلالة الاجتماعية والأدبية. كما تمكن الفن الروائي من تقديم مفاهيم جديدة كالأمة، والوطن، والحرية، والعدالة الاجتماعية، والتمدن، ونظام الحكم، فخلق بذلك مجتمعاً روائياً - إذا صحت التسمية - موازياً ومفارقاً للمجتمع التقليدي القائم عصرئذٍ. ولتصبح الرواية من بعد جزءاً من ثقافة تنويرية ذات نزعات: تعليمية، وعقلانية، وفلسفية، وإنسانية، وأخلاقية، واجتماعية، استخدمت فيها تقنيات إبداعية جديدة، رافقت تجربة التحول، وعبرت عن وعيها الجديد.

لقد اكتسب الفن الروائي ومنذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر أهمية كبيرة، وتوضع على رأس السلسلة الأدبية المستحدثة بتأثير الترجمة وحركة المثاقفة مع الغرب، وكان النزوع نحو النهضة والحلم بتحديث المجتمع، وتخليصه من مساوئ الحكم الثيوقراطي الاستبدادي للسلطة العثمانية، الحافز الأساسي للدخول في معركة التجديد، وتطوير الأنساق الثقافية والاجتماعية، وتثوير وعي الجمهور وإيقاظه على معطيات الفكر النهضوي، بما يمكن من إحداث نقلة نوعية على صعيد الشكل والمضمون، وتجديد اللغة الأدبية لتتناسب مع المضامين التنويرية، ولتساعد على إتمام مسيرة التجديد، وتفعيل آليات البحث عن مكونات الذات الحضارية، ورفع وتيرة الحراك الاجتماعي بالتضاد مع

* باحث من سورية.

مجتمع التخلف والاستبداد، واستبدال المضمون التنويري بالمضمون البلاغي التقليدي، واجتذاب المعرفة الضرورية للتقدم والتمدن، ونقلها من حقل المثاقفة مع الغرب لتتوضع في المجتمع الروائي، وتسهم في عملية الإصلاح التي يحتاجها المجتمع، ويلح عليها رجالات النهضة وأدباؤها.

عملت الرواية على التحرر من قيود التقليد، وتحولت إلى معترك لتصارع الأفكار المختلفة، بهدف تقديم حمولتها التنويرية والاستجابة للضرورات التعليمية والوعظية، مستفيدة من التقنيات المجازية والتمثيلات الكنائية، واللغة الإيسوبية الرمزية في تقديم الفكر التنويري ضد خطابات القمع والاستلاب والجمود والتحجر والبطش والاستبداد.

وكان الهاجس الأساسي لنصوص النهضة ومسرى حواراتها العميقة، وبداية انطلاقتها السؤال القديم الجديد عن سبب تخلف الشرق وتقدم الغرب؟ مما حدا بأدباء النهضة ومفكريها إلى تصويب سهام النقد إلى واقعهم، وذلك على خلفية المقارنة بينه وبين الماضي المجيد الذي يجب إحياؤه، كما عمدوا إلى المقارنة بين ما هو قائم ومستقر في المجتمع وما هو عليه الوضع في الغرب من تقدم وتمدن، لابد من مجاراته، وإعادة تجذير منجزه المعرفي والحضاري في البنى المجتمعية، بهدف إنجاز الحراك النهضوي المطلوب، وقد تنبه فرنسيس المراش(1) إلى كون الغرب متناقضاً يتقلب بين وجهين الأول منهما المتمدن والمتقدم والمتحضر، والآخر الاستعماري الذي ينتج أكثر الأسلحة قتلاً وفتكاً وتدميراً. ومع ذلك بدت الحاجة النهضوية للغرب ملحة، فقد عملت الرواية على ربط الفكر العربي بتيارات الفكر العالمية، وأفادت من عمليات المثاقفة والترجمة في إنتاج جهاز مفاهيمي جديد، وبناء مجتمع روائي موازٍ يقوم على الفصل بين السلطتين، ويعلي من شأن الأمة العربية أمام النزعة الطورانية، ويوضح حدود الوطن العربي وخصوصيته الثقافية والوطنية أمام السلطنة العثمانية وتقنعها بالخلافة الإسلامية، وصولاً إلى التحرر، والعدالة الاجتماعية، والتمدن الحضاري.

أ ـ عتبة العنوان:

نبدأ بالسؤال عن علاقة العنوان، بوصفه عتبة نصية، بالنص الروائي في رواية (قلب الرجل) لـ لبيبة هاشم(2)، ((فقد يكون العنوان مجلى يتكشف فيه محتوى النص ويتركز، وقد يكون، على خلاف ذلك، تأشيراً على هذا المحتوى واستنهاضاً لطاقته بعلاقة السلب، التي تربط بين النص والعنوان الموضوع عليه، على نحو يظهر المفارقة، ويوسع عمق الهوة وحدتها، ويسهم في توجيه القراءة، من منطلق هذه العلاقة الطباقية التي تصل بين الجانبين))(3).

يبدأ النص الروائي بالكلام على (الفتنة الأهلية)، فهل للفتنة علاقة بقلوب الرجال؟ لعل الفتنة محض داء ذكوري، فلولا الفتنة لم يترك آدم جنته، ولولا الفتنة لم يقع في الشراك، ولم تضعفه هاتيك الحبائل، لكن الفتنة كما يقدمها الراوي العليم بكل شيء هي: ((حوادث الفتنة الأهلية التي جرت في جبل لبنان سنة 1860 وما وقع في أكثر القرى من المذابح الهائلة وسفك الدماء الزكية بحيث اضطر معظم المسيحيين إلى الفرار من السيف والتشتت في آفاق البلاد))(4).

من العنوان الرئيسي (قلب الرجل) الممتهن للفتنة إلى العنوان الداخلي للفصل الرابع عشر (شهامة المرأة) تتخذ الرواية سيرورتها الأنثوية في إعلائها من شأن المرأة التي تترفع عن الموبقات، بينما يسرف الرجال فيها، ويفصحون عن اقتراف المآثم جهاراً أمام أنوثة ترفض سماعها: ((قل لي إنك بريء مما اتهمت به فتتبدد عني غيوم الحزن))(5).

لكن جواب الذكورة المستلبة الخانعة يأتي سريعاً: ((إن يدي أثيمة لا تطمع بمس يدك الطاهرة، ولساني مدنس لا يجسر على التلفظ أمامك بغير كلمة الوداع))(6).

هكذا تنتحب الذكورة مما اقترفته يداها وتغتم، لكن الأنوثة لا تفكر بغير الصفح، ولا تحركها سوى رياح الحب. غير أن طريق الخير معبدة بجراح كثيرة، لعل جرح الخيانة أكثرها إيلاماً وأعمقها تأثيراً في النفس والمشاعر. فصديقتها أيضاً واقعة في حبّ حبيبها، ورسالتها المخطوطة إليه تعلن ذلك، إلا أن قلب المرأة /الأنثى الكبير يتسامى ويترفع عن صَغَار قلب الرجل/ الذكر وتعثره الدائم.

ورغم ما يمور في قلبها من عواصف وأحزان، تشرع الأنوثة في تخريب ما ركز في ذهن المتلقي من كون الشهامة والنبالة والإيثار حكرُ الرجال، ومقتضى الذكورة وسبب تسيدها، لقد ((رفعت يدها بالرسالة التي تحملها من أبيه وألقت عليها نظرة مفادها أن هنا سعادة الاثنين وحياة الحبيبين، وأن تمزيقها يفقد الحبيبة حبيبها ويحرم الخائن أمانيه كافة))(7).

وتكمل الأنوثة دورة عطائها، لتتنازل طوعاً عن مكانها لأنوثة أخرى لا ذنب لها سوى الوقوع في الحب، وماذا تفعل أمام خيانة الذكورة وكذبها، فماري ((أحبت منه حسن الخلال كما أوضحت في كتابها))(8)، أو رسالتها التي وقعت مصادفة بيد روزه، وعليه فلا ذنب يلحق بها فيما اقترفت يد الرجل وذكوريته الفجة، ولأن الحب يتسامى ويتعالى على السفاسف. كانت جملة (أنت حر) هي ما تركته الأنوثة النازفة على طاولة الذكورة الخائنة.

يذهب الدكتور محمد مفتاح إلى أن ((القيمة الفنية للعنوان في أنه يتوالد دلالياً ويعيد إنتاج نفسه وفق العلاقة الثلاثية بين النص والمبدع والمتلقي، حيث إنه يعد أول مدخل من مداخل العمل الأدبي عموماً والسرد خصوصاً نلج به إلى عالم النص))(9). وفي لحظة الدخول المفترض لابد من رسم الحدود بين النص ومبدعه في فضاء التلقي، وإذ تخرج مقولات العصر وراهنية قضاياه إلى السطح، ينبري الفعل النصي إلى اجتراح تعالقاته المفضية إلى أوجه الجديد شكلاً ومضموناً. وإذا كانت علاقات الحب ولواعج الغرام لا تصنف في الجديد مضموناً، فإن استراق السمع إلى لحظات الشباب الأولى، عند تفتح وريقات الحب الشفيفة، وإعادة إنتاجها في زمن إبداعي مختلف، لكنه مبتكر في اللغة والتقنيات الفنية، يمكن أن يعد تجديداً.

وإذ تتسارع نبضات قلب العاشق نحو وطن عشقه الأليف، تغدو احتمالات الكشف اللغوي أكثر توهجاً ، وأكثر عطفاً على الحاضر منه على الماضي القريب، ولأن اللغة لا تشف عن ماضيها إلا في راهن النص، يتحول العنوان إلى مبضع يكشف فيه المتلقي جلدة النص، ويعري

مخبوءاته، ويستثمر حضوره في إبانة المضمر والمسكوت عنه، غير مبالٍ سوى بجمال الإنسانية وهي تحب، على خلاف من عادة الشرق بعدما أقفل باب اللقاء /الحب ردحاً طويلاً، ورسم للحرملك وقتها باباً وحيداً يفضي إلى بيت الزوج أو القبر، إبرازاً منه للأب سيداً مُطلَق اليد، لا سلطة فوق سلطته، يسرد وعيه في المجتمع، ولا يعلو على نصه نص آخر. بعده تغدو المفردات غير قابلة للقول المضاد، بل إنها تستعير دلالاتها من منطق سيدها، وتتمركز حول فاعله كل مفعولات اللغة وجملها النصية.

ومن هنا يغدو عنوان الرواية الموسوم بـ: (الأجنحة المتكسرة)، بوصفه عتبة نصية، تكثيفاً دلالياً لنص المجتمع السكوني، بعد أن حال واقعه دون الجمع بين المتناقضين / الحبيبين، على الرغم من اعتراف النص بالتقارب لفظياً كما جاء في منطوقه، يقول جبران: ((أخذت يديّ كأنها تريد أن تستنطقهما عن حقيقة أمري وتعلم منهما أسباب مجيئي إلى ذلك المكان. ثم أخذت يدي بيد تضارع زنبقة الحقل بياضاً ونعومة، فأحسست عند ملامسة الأكف بعاطفة غريبة جديدة أشبه بالفكر الشعري عند ابتداء تكوينه في مخيلة الكاتب))(10).

غير أن سلطة الجاه والمال/ الكنيسة أبدت نواجزها وضحكت، وكان ضحكها صدمة فراق بائن بين سلمى كرامة ابنة الحسب والنسب، والثراء والجاه والطبقة المخملية، وجبران بقدره الظالم، أو لعلها المقدرة العجيبة على محو الحب، وتحصين المجتمع ضد أشباه هذا المرض المكروه، ولعل في تدخل المطران (بولص غالب) المباشر ما ساعد على تضميد الجرح الذي كاد أن يخترق جسد البراءة والفضيلة المجتمعية، فضيلة الثراء والجاه التي ينبغي المحافظة على نقاء ورثتها، وصفاء طبقتها المعترف بها تاريخياً، وهي المنضوية هنا تحت جناح الكنيسة ومطرانها، ولأن للحب ناراً تهيج الشوق كان اللقاء في (معبد عشتروت) صرخة أخيرة في وجه الظلم، واستخفافاً بسلطة لا يهمها سوى فضائلها المشتبه بها. ومرة ثانية سينقطع حبل الوصال عندما تطل عادات المجتمع من شباك آخر لتقول: إن لقاء الحبيبين خيانة للزوج، وللسلطة التي أتمت عقد القران، كما أنه تفعيل غير مستحب لمنطق الرغبات الدفينة، وجرأة على قاموس مجتمعي، لا وقت لديه لألفاظ جديدة، وخاصة بعدما محا مفردات الحب والهيام من سطوره أمداً طويلاً. وهكذا ستضطر سلمى إلى التضحية بحبها، والركون إلى سلطة النظام البطريركي الذي لا يرحم من يخرج على أعرافه وسننه.

من هنا كان على الحب، بوصفه لقاءً وكشفاً، أن يدفن قصته في رمال المجتمع وجهالته، لكنه سيعلن عن نفسه قريباً في النص الجبراني وإبداعاته. ومعه ستبدأ مرحلة جديدة بلبوس رومانسي النزعة والخطاب، كما ((سيكشف خطاً بالعنونة في هذه المرحلة عن تمرده على التبئيرات الصوتية "سجع، طباق، جناس" الأمر الذي أنقذ العنوان من الطول لينخرط في ممارسة الاقتصاد المعجمي للفوظه))(11).

وهذا ما لفتنا الانتباه إليه في إطار حديثنا عن تخلص العناوين تدريجياً من تأثير الأسلوب البلاغي القديم، وابتعادها، على نحو نسبي، عن استراتيجية العنونة التراثية، وبلاغتها

الفائضة. ففي رواية (غابة الحق) لفرنسيس المراش يأخذ الاقتصاد المعجمي لآلية العنونة في الظهور من خلال المركب الإضافي، ويتم الإخبار عن الغابة بوصفها مكاناً لإحقاق الحق، وتطبيق العدل. فتنزاح الغابة عن دلالات البطش والقوة والسيطرة، وعوض أن يأكل قويها الضعيف تغدو الغابة داراً للعدالة، وبؤرة للتنوير، وفضاءً للحكمة.

ب ـ عتبة المقدمة:

تحتل المقدمة في النص الروائي مكانة مهمة، ويأخذ خطاب المقدمة أهمية استثنائية في مجال الدراسة لكونه مفتتح الفصاحة، ومجلى التكثيف القولي لصاحب المقول. ولعل مسألة المقدمة نصياً هي سؤال للمبدع وهو يخط عتبات النص، ويباشر في إعلامنا بما يريده سواء أكان ذلك على صعيد أجناسي، أو كشف مضموني، أو نقد استباقي يخفف به حدة الأحكام التي قد تنجلي عنها القراءة في عصورها المختلفة، أو عبر تعاقب فاعليها.

وكي نختصر التنظير عن المقدمة وخطابها، ننطلق مما ورد في كتاب (عتبات الكتابة) من أنها: ((وعاءً معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم. فالمقدمة، إذن، فضاء فسيح يتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح))(12). وفي السياق ذاته تتوضح وظيفة المقدمة بكونها: ((عبارة عن تعليق سابق على محتوى نص لاحق لم تتم معرفته واستقصاء عوالمه بعد. كما أنها جواب ضمني عن سؤال مفترض يشغل بال الكاتب، ويقض مضجعه في علاقته بمحفل القراءة))(13).

تأتي مقدمة المقدمة في رواية (وي إذن لست بإفرنجي) بين عتبة العنوان والنص لتشوش علينا نشاط القراءة، وتثير حواسنا نحو تلك المقدمة التي تحتاج إلى مقدمة، لأن المفترض أن تكون المقدمة بداية النص، أما والحال هنا، أن تتقدم المقدمة مقدمة أخرى فهذا ما يدفع بالسؤال عن السبب إلى الواجهة، لكن سرعان ما يأتي جواب المبدع بالقول: (إن مطالعي الكتب قد حكم عليهم، منذ إنشاء صنعة الكتابة، بقصاص مطالعة المقدمة. وإذ كنا مبتدئين بهذا الفن، لا يليق بنا أن نعتسف عن طريق ساداتنا المؤلفين. فلابد لنا، إذن، أن نطرح هنا مقدمة))(14). فالغاية إذاً السير على منوال المؤلفين الذين يذهبون إلى وجوب حضور المقدمة في جميع مؤلفاتهم. وبناء عليه ((تكرس خطاب المقدمات كتقليد أدبي منذ عصور خلت، وذلك حين كان فيها الخطاب الافتتاحي يؤدي دوراً مركزياً، ويعد جزءاً من الإخراج النهائي للأثر الأدبي))(15)، لكن خليل الخوري لا يظهر حماسته كثيراً لمثل هذه الأعراف والقوانين في الكتابة، بل يدعو قارئه إلى ((أن يحرقها أو يمزقها، إذا لم توافق مزاجه))(16).

بعيد مقدمة المقدمة ينتقل خليل الخوري(17) بنا إلى المقدمة التمهيدية التي تعد مدخلاً مهماً لقراءة النص، فهي تشكل حلقة اتصال أساسية مع جسد النص الروائي، وبؤرة استقطاب للمتلقي، علماً أنه ((يجب النظر إلى مفهوم الاستقطاب بالمعنى الذي يتجاوز الإغراء والاستدراج (التجاري) إلى نوع آخر من الاستقطاب يتعلق بتغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمرير تقاطيعها العامة من خلال هذه المقدمة))(18). إذ يتخذها الكاتب سبيلاً

للانخراط المباشر في مقولات النص المركزية، التي تشكل المقارنة بين الشرق العربي والغرب الأوروبي (الإفرنجي) فيها نقطة الانطلاق الأولى في تفجير أسئلة المثاقفة ذات الطابع الحواري؛ كما أنها تقدم الذات في مقابل الآخر على نحو ندّي يعترف بالخصوصية والتمايز بين المجتمعات التي تختلف فيما بينها من جهة ما تقبل وما ترفض، وما تفضل وما تستسيغ، وما تجانبه وتنبذه. وإذا كان طلب التمدن حاجة قيمة، وقدراً لا مهرب منه، فليكن متناسباً مع هوية المجتمع، فـ ((لكل قوم قابلية خاصة إلى نوع من التمدن، مناسب إلى أخلاقهم وآدابهم))(19)، على ما يذهب إليه الخوري. ويتخذ الخطاب التقديمي هنا وظيفته التفسيرية أو الشارحة، إذ يعلق على بعض جوانب الرؤية الإبداعية للروائي، وهو خطاب جدالي تسويغي يعطي الشرعية لبعض القضايا التي يقدمها النص (20).

ولأن لكل مجتمع خصائصه وتقاليده، فله أن يختار تمدنه المناسب لأخلاقه وآدابه وخصوصيته المجتمعية، وذلك لمبررات يوجزها الخطاب المقدماتي بالقول: ((لأن وجودنا الأهلي قد تبدد بهذا المقدار من البرانيط والأكياس المزنقة والعوائد الأجنبية))(21)، وهذا قد يُنتج ضياع الهوية. وكي ينفض الجدال يذهب خطاب المقدمة إلى القول الفصل، أو زبدة القول: ((إنّنا نريد أن يكون الإنكليزي إنكليزياً، والفرنساوي فرنساوياً، والعربيّ عربيّاً))(22).

في هذا التكثيف الدلاليّ يختصر خطاب المقدمة جداله حول التمدن وصلاحية الأخذ بكلّ ما يأتي من خارج الحدود، وبذلك تأخذ المثاقفة في إطار علاقات التأثر والتأثير وظيفة خاصة عند الروائي، تتمثل في الاستفادة من الآخر بدون إضاعة الهوية، ودون إغراق في نبذ الذات وتسفيه صفاتها أمام الإعلاء من قيمة الآخر الذي قد يرقى نوعياً إلى درجة إعلان الوصاية.

وإذ يخرج خطاب المقدمة عن الولوج في دائرة المقارنة بين حال الشرق الواهنة وما في الغرب من تقدم، فذلك لأسباب واضحة يسوغها القول: ((إن للشرقيين أسباباً طبيعية وأدبية أدّتهم إلى الحالة المشكو منها الآن))(23).

يتأسس خطاب المقدمة على الحوار، ويُعلي من قيمته نهجاً عقلياً، متخذاً من مفهوم التمدن نافذة يطلُّ منها على ساحة الوعي الزائف الذي أنتجه التقليد الأعمى للغرب، كما يتفعل نصياً بوصفه خطاباً نقدياً ساخراً من طبقة اجتماعية التهمت قشور التمدن، ووجدت في الشكل مبتغاها وخلاصها، وكأنّ استبدال القبعة بالطربوش سينقلها إلى ضفة التحضر، في حين أنّ المراد تحقيقه يبتعد كليّاً عن مثل هذا التسطيح، ويجانبه إلى مستوى آخر من الحوار العقلي الذي يشير بدون أن يفصح، ويوحي بدون أن يشرح.

ولكون خطاب المقدمة خطاباً عقلانياً، أو موجهاً إلى العقل، فهو يحتاج إلى متلقٍ من نوع خاص، يباشره الخطاب بالقول: ((فإن كان عقلك أيّها القارئ العزيز، ذا حياة وحركة، فإنّه يكتفي بهذه النقرات، ويجري وحده))(24).

وإذا انتقلنا في قراءة خطاب المقدمة إلى منحى مغاير، فمن حقنا مساءلته بوصفه نصّاً

مفتوحاً على القراءة، فضلاً عن كونه يحدّد مجال القراءة، ويشهر إبلاغه لعقل ذي حياة وحركة.

لماذا ابتعد الخطاب عن مقاربة مسألة جوهرية في منطوق العصر، وهي المتعلقة بأسباب تخلف الشرق؟ ولماذا وصفها الخطاب مخاتلة بالأسباب الطبيعية والأدبية؟ ولماذا حاول تغييبها قسراً بنبرة تأكيد صريحة يتخذ فيها الفعل المضارع المتصل بنون التوكيد وضعاً حدّياً منفراً لأيّ أفعال ولأيّ صيغ مقول أخرى، مما يجعل الخطاب يتأسس قمعياً، ويخاتل متهرّباً من الكلام على حاضر المجتمع وأسباب تخلفه. وإذا كان الهروب من سلطة القمع سبباً ملزماً، فإن في سلوك الخطاب القمعيّ ما يجعله منفرعاً عن ذات قمعية، تتظلل بالحوار وتتخفى وراءه لتحيلنا إلى ما تريده هي، وتبعدنا عن النطق بالمسكوت عنه، الذي يفترض أن يكون مادة خصبة للقول والحوار. وما دام الحديث عن الهوية وخصوصيتها، فمن الحتمي أن تجابه الذات واقعها الراهن، وهي تحاول بناء عالم جديد، أو التحول إلى مجتمع التمدن والنهضة والتنوير.

ج ـ الموجهات القرائية:

الموجهات القرائية أو ما يطلق عليه العبارات التوجيهية أو التنبيهية هي تلك التي يضعها الكاتب ((لصرف انتباه القارئ عمّا من شأنه أن يحرف حقيقة الأهداف والمرامي التي يبتغيها، ويروم توصيلها. فوضع هذه النصوص لا يخلو من قصديّة على مستوى ترشيد القارئ وتنبيهه إلى بعض النقاط العالقة، والإشكاليات التي ستلازم العمل المنجز (الرواية) حتى يأخذها بالاعتبار، وبذلك يذكّره ببعض قضاياها، وينثر في طريقه بعض الإضاءات الخافتة قبل ولوجه خضم النص))(25).

وقد تعددت هذه الموجهات القرائية، وتم اعتماد العبارات التوجيهية كثيراً من قبل الكُتّاب، فقد أصرت زينب فواز في (غادة الزاهرة) على استبعاد أية علاقة تشابه بين شخوص الرواية وشخوص الواقع، إذ لجأت إلى تغيير الأسماء والبلدان، سعياً منها لتخليص النص من أية مقاربات مباشرة قد تؤدي إلى حرف الدلالة عن قصديتها التنويرية. فالكاتبة لا تباشر في عرض وقائع الحكاية وأحداثها، بل تحاول بناء نصها وفقاً لتجربتها الفكرية، التي من الممكن أن يكون الواقع أحد مصادرها الأساسية، لكنه ليس المصدر الوحيد.

لكن هذه العبارة التوجيهية (أو التنبيهية) ألقت بظلالها على النص وجعلت القارئ رهيناً لتصور مسبق، فهو غالباً ما سيلجأ إلى المقارنة أو المطابقة بين الحدث الروائي وأحداث الواقع وشخصياته الحقيقية، وهنا تكون هذه العبارات النصية بمنزلة المرايا التي قد تقرّب القارئ نحو خيار قرائي ما أو تبعده عنه، وذلك تبعاً لقدرته على تفكيك العبارة وربطها بالنص، لكنها هنا قسرت النص على التأريخ لشخوص وبلدان، وجعلت من الفن وسيلة للسرد التاريخي المتصل بواقع عايشته الكاتبة، لكنها أرادت منه كشف الزيف عن شخوص ينتمون إلى طبقة أو أسرة كريمة لكنهم على مستوى الأخلاق والفعل الحياتي أحط منزلة. تقول زينب فواز في رواية (حسن العواقب أو غادة

الزاهرة): ((قد تعمدت في هذه الرواية تبديل أسماء الأشخاص والبلدان تحاشياً من ذكر الباقين منهم في قيد الحياة، وحرصاً على شرف البيوت الكريمة التي دنسها بعض أبنائها الذي هان لديه بذل شرفه في سبيل نوال شهواته، فألبس عائلته ثوب خزي كلما أبلته الحوادث جددته الأوقات. حمانا الله ووقانا))(26).

وهنا يتم توجيه النص إلى وجهة الوعظ الأخلاقي المباشر، فيستمدُّ دلالاته من دائرة التوجيه القيمي والتصور القائل: إنّ من يتبع شهواته وغرائزه مصيره كهؤلاء الذين عرفتهم الكاتبة عن كثب وكتبت عنهم، لكنها فضلت مواراتهم خلف أسمائهم الجديدة، وجعلت من صراع الخير والشر المجال التي تتحرك ضمنه تلك الشخصيات، التي تنبئ أفعالها، رغم وضوح انتمائها الطبقي، عن اختلاف جذريّ، إذ تتطابق ثنائية شكيب/تامر نصياً مع ثنائية الخير/الشر الأزلية.

يستهل جرجي زيدان رواية (أسير المتمهدي) بالقول: ((تتضمن وصف مصر والسودان في الربع الأخير من القرن الماضي، ودسائس الدول الأجنبية التي أدت إلى الثورة العرابية في مصر، والثورة المهدية في السودان، والاحتلال البريطاني لوادي النيل))(27).

ومن خلال هذا القول يوضح زيدان لقارئه ما تتوفر عليه الرواية من مادة تاريخية، ويتم توجيه القراءة إلى المنحى الذي يريده الكاتب، أي تعرّف وضعية مصر والسودان في الربع الرابع من القرن التاسع عشر، في محاولة لإلزام قارئ الرواية بتوجيهات كاتبها المفضية إلى الكشف عن الدسائس والمؤامرات الخارجية التي تحكيها القوى الأجنبية ضدّ كلٍّ من مصر والسودان، ووادي النيل. ويلمح إلى أنّ السبب الرئيسي لثورة عرابي، والثورة المهدية يكمن في وجود الأطماع الخارجية فقط.

ولعلّ في تلك المقاربة وذلك التوصيف التاريخي تحييداً للوضع الداخلي وما يعانيه من ضعف، وما ينطوي عليه من واقع سياسي ومجتمعيّ هش. وبهذا يتم تلخيص المشكلة في بعد واحد يتحدد بعدو خارجيّ متربص، لكن الواقع ينطوي على أشياء أخرى، يسكت عنها منطوق النص السابق، الذي يختصر المسألة اختصاراً متعسفاً، ويوجه التلقي إلى خارج الحدود المجتمعية، عوض أن يستدرجه إلى ما غفل عنه من وضع مُزرٍ، وبهذا ينزلق الكاتب إلى وضع تصوراته وتأويلاته الخاصة عوضاً عن المقاربة الموضوعية للحدث التاريخي، موضوع النص، الذي يتم تحديد زمانه بسنة (1878)، ومكانه بمدينة القاهرة في عهد الخديوي إسماعيل ((الذي أراد أن يجعلها قطعة من أوروبا، فأكثرَ من فتح الشوارع الحديثة وإنشاء الأحياء الجديدة المنظمة))(29).

الإحالات والحواشي:

(1) من أوائل المنورين العرب ولد في حلب عام 1835، ينتمي إلى بيت عريق في العلم والأدب، فأبوه كان تاجراً، وأخوه عبد الله أديب معروف، وأخته مريانا شاعرة. سافر إلى فرنسا سنة 1866 لدراسة الطب لكنه أخفق بسبب تدهور صحته، فعاد إلى حلب كفيفاً. له عدد من المؤلفات الاجتماعية، والفلسفية، والسياسية منها: (رحلة باريس، غابة الحق، مشهد الأحوال، در الصَّدف في غرائب الصُّدف)، وديوان شعر بعنوان (مرآة الحسناء). عدّه جرجي زيدان من أبلغ كتاب العرب، وقدّم د.جابر عصفور روايته (غابة الحق 1865) على أنها الرواية العربية الأولى. للمزيد ينظر: أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر، قسطاكي الحمصي، تقديم عبد الله يوركي حداد. مطبعة الضاد (هدية مجلة الكلمة، ط/بلا، حلب 1968 ـ 1969: 58.

(2) ولدت في بيروت، وتوفيت في القاهرة، وعاشت في لبنان ومصر وسورية. أسّست مجلة (فتاة الشرق) بالقاهرة (1906). وكانت عضواً في جمعية النهضة المصرية. لها عدد من المؤلفات منها: (كتاب في التربية) 1912، و(قلب الرجل) 1904 رواية، و(الغادة الإنجليزية) رواية مترجمة، إضافة إلى عدد من المقالات نشرتها لها صحف عصرها منها: "فوائد العلوم للنساء" نشرت في مجلة الثريا عام 1896، ونشرت مقالاتها في مجلات: (أنيس الجليس، والضياء، والمقتطف، والمجلة المصرية). للمزيد ينظر: القصة في الأدب العربي الحديث (1870 ـ 1914)، د.محمد يوسف نجم، المكتبة الأهلية، ط2، بيروت 1961: 114 ـ 116. ولبيبة هاشم وفتاة الشرق، أحمد حسين الطحاوي، مجلة الهلال، عدد مايو 2003.

(3) الكتابة السالبة (من المتابعة إلى الحوار)، د.وفيق سليطين، دار الحوار، ط1، اللاذقية 2006: 22.

(4) قلب الرجل، لبيبة هاشم. تقديم. د. يمنى العيد: 21.

(5) قلب الرجل: 68.

(6) المرجع نفسه: 68.

(7) المرجع نفسه: 74.

(8) المرجع نفسه: 74.

(9) دينامية النص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987: 72.

(10) الأجنحة المتكسرة (ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية)، جبران خليل جبران، تقديم ميخائيل نعيمة: 180.

(11) في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، د. خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق 2007: 369.

(12) عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد المالك أشبهون، دار الحوار، ط1، اللاذقية 2009: 60.

(13) المرجع نفسه: 75.

(14) وي. إذن لست بإفرنجي، خليل الخوري، تح. شربل داغر: 45.

(15) عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد المالك أشبهون: 61.

(16) وي. إذن لست بإفرنجي: 45.

(17) هو خليل بن جبرائيل بن حنا الخوري (1836 ـ 1907) صحفي وشاعر وأديب من عائلة امتهنت الكتابة والتأليف، أصدر جريدة (حديقة الأخبار) 1858، له مجموعة شعرية (زهر الربى في شعر الصبا)، ورواية (وي إذن لست بإفرنجي 1859) التي عدها شربل داغر الرواية العربية الأولى الرائدة. للمزيد ينظر: مقدمة شربل داغر في تحقيقه للرواية المذكورة الصادرة عن دار الفارابي، ط1، بيروت 2009.

(18) عتبات الكتابة في الرواية العربية: 73.

(19) وي. إذن لست بإفرنجي: 48.

(20) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية: 69.

(21) وي. إذن لست بإفرنجي: 48.

(22) المرجع نفسه: 48.

(23) المرجع نفسه: 47.

(24) وي. إذن لست بإفرنجي: 48.

(25) عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد المالك أشبهون: 148 ـ 149.

(26) حسن العواقب أو غادة الزاهرة، زينب فواز. تقديم ودراسة حلمي النمنم. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2004: 37.

(27) أسير المتمهدي (روايات تاريخ الإسلام) جرجي زيدان، دار الشرق العربي، بيروت.

(28) أسير المتمهدي، جرجي زيدان: 3.

□□

دراسات..

الروايـــة بتقنيـــة ســـــــــينمائية ((أبعد من نهار – دفاتر الزفتية))* نموذجاً

□ عماد الفياض

أسأله: "ما الذي يجعل للسينما هذا الحضور في حياتنا أكثر من المسرح؟"

يجيبني: " تمتلك السينما خصوصية الإيحاء بواقعية، وحقيقة الحدث، الذي يجري أمامنا مع كل تفاصيل المكان، والزمان، والأداء التمثيلي: إننا، في المسرح، لا نستطيع أن نرى عيني الممثل، وحركة فمه، أو قلق أصابعه، كما في السينما".

كان هذا الحوار بين جهاد الذي يعشق السينما وسيدرس الإخراج السينمائي لاحقاً في موسكو وصديقه أيمن . رغم أن هذا الحوار المهم عن أهمية السينما جاء متأخراً في الصفحة 85 إلا أننا ندرك باكراً أن رواية "أبعد من نهار أو دفاتر الزفتية" لأيمن الحسن مكتوبة بوعي مسبق وإلى درجة كبيرة كسيناريو فيلم ربما يكون جاهزاً للتصوير لا ينقصه سوى مخرج للقيام بهذه المهمة . ما أقوله ليس اكتشافا لأن الكاتب نفسه يعترف بأنه يكتب رواية سيحولها إلى سيناريو فيلم لاحقا.

دفاتر الزفتية:

يحمل الدفتر الأول عنوان ((أيام جولانية)) حيث تطالعنا فيه الدعوة الصريحة التالية ((أيها الناس ليحكِ كل منكم حكايته كي يزول الجهل – ص11)) أليس وراء هذه الدعوة / الصيحة المدهشة والمفاجئة ما يثير الكثير من الأسئلة . يا تُرى حكاية من ؟ هل هي حكاية القارئ أم حكاية الشخصيات في الرواية؟ ولأن هذه الدعوة أتت بصوت عالٍ ومسموع فإنها للوهلة الأولى تجعل كل من يقرأ الرواية يتلفت حوله إلى مصدر الصوت ليتأكد فيما إذا كان

* رواية للأديب أيمن الحسن صادرة عن اتحاد الكتاب العرب ضمن سلسلة الرواية لعام 2011.

هو المعني بسرد حكايته الخاصة أم أحد ما غيره، وإلى أن يقلب القارئ الصفحة التالية فإنه سيستغرق وقتاً سيطول أو يقصر بالتفكير بالحكاية التي لديه – طبعاً حكايته الخاصة. لكن عند الاستغراق بالقراءة يكتشف القارئ أن الدعوة موجهة لأبطال الرواية ــ سكان الزفتية ـ هذا الحي الهامشي على أطراف دمشق والذي يضم نازحين وغير نازحين جميعهم وحدتهم الغربة وشظف العيش ولأنهم كذلك لا يريدهم الكاتب أن يكونوا محايدين وسلبيين، إنه يريدهم فاعلين ولهم دور ولو على الأقل بأن يقولوا حكاياتهم وربما بالحكايات التي يملكونها سيكونون قادرين على الدفاع عن وجودهم.

وهكذا من الدفتر الأول ثم القسم المعنون (نازح ونازحون ص ـ13) تبدو اللحظة الفارقة المتوترة في الحكاية التي تبدأ منها الرواية / الفيلم. جموع النازحين من حي الزفتية يستعدون للعودة إلى القنيطرة بعد حرب تشرين. هنا نجد أنفسنا مباشرة أمام مشهدية الرجوع حيث سرعة الحركة والألوان المتداخلة والكتل البشرية وصخب الناس والعربات بأشكالها المختلفة بينما الكاميرا تدور وتتجول أولاً من الأعلى حيث ترصد المشهد العام لهذا العرس الكبير، عرس العودة الممتد طويلاً حيث الناس والحافلات العامة والخاصة الكبيرة منها والصغيرة وأيضاً (التراكتورات) التي تحمل جميعها ما تستطيع حمله. نحن أمام مشهد احتفالي لا يمكن رصده إلا من خلال عين الكاميرا السينمائية التي ترصد أدق التفاصيل. تبدأ الكاميرا بمشهد عام من الأعلى ثم تدور و تتحرك وتبدأ بالاقتراب وتكبير الصورة وهي تتجه نحو الأسفل و عند ذلك نرى وجوه الناس كباراً وصغاراً، رجالاً ونساءً وعجائز، وحين تقترب الكاميرا أكثر نرى فُرشاً ولحفاً وطناجر وأكياس مونة وامرأة تحمل قفص دجاج. لقد أصبحت الكاميرا تنقل النبض وتتكلم بالنيابة، ترصد عن قرب كأنها تقول: ما داموا يحملون أمتعتهم معهم حال سماعهم بعودة القنيطرة فإن هذا يعني أنهم ملّوا الرحيل وقرروا العودة النهائية. ثم تدور الكاميرا وتقترب أكثر من الشخصيات بلقطات ترصد تعابير وجوههم وحركات أجسادهم وتعرفنا عليهم في أحاديثهم وتلقي أيضاً ضوءاً على ما سيحدث لاحقاً لأن الكاميرا قادرة على إثارة أسئلة لدى المشاهد سيتم الإجابة عنها لاحقاً.

يُعَدُّ هذا الفصل أو كما سمّاه الكاتب الدفتر الأول بمثابة التمهيد للعتبة الأولى للرواية ـ الفيلم. وما يعزز أنها فيلم وسيناريو ما يصرح به الكاتب نفسه حول رسالة صديقه جهاد الذي يدرس الإخراج في جامعة موسكو ص ـ20 ـ والتي جاء فيها: ((المدينة الخالية من صالة سينما تشبه مقصورة امرأة جميلة لكن ليس فيها مرآة)) ثم يضيف ((ما الحياة إلا فيلم نؤدي فيه أدوار الممثلين والمهم أن لا تقضي حياتك في الكومبارس يا أيمن ص ـ 21 ـ)). إذاً يريد من صديقه أن يكون فاعلاً ومشاركاً في الحدث وليس مجرد متفرج محايد، لذلك يطلب منه كتابة مشاهداته عن الزفتية وما يسمعه من حكايات ساكنيها.

منذ البداية نلمح هذا التواطؤ بين الكاتب أيمن الحسن والمخرج جهاد النادر لكتابة سيناريو وإخراج فيلم عن هذا الحي المهمش لكنه الغني بقصصه ونبضه ومن هنا جاءت

الدعوة في ص ـ 11 ـ لأن يكتب كل واحد حكايته. إذن لا للصمت لا بد من فيلم مكرّس لتاريخ المهمشين. في هذا الفصل أو الدفتر الأول نحن أمام العتبة الأولى للرواية والتي تدعونا لدخولها بقوة حيث نجد عرضاً لجميع الشخصيات: الدكتور عزمي وزوجته مريم وابنهما حازم / أم عابد وابنها، الدكتور حلمي، الأستاذ ملحم، تايه، بشرى، الأستاذ عايد، الفدائي مهران الشيخ جاسم وابن عمه ضرار، أم الحاج ـ وغيرها كثير. الكاميرا تدور وتدور تقترب وتبتعد تتوقف هنا وهناك ترصد كل شيء وتعرفنا على الشخصيات بينما المشاهد أو القارئ مستمتع بهذه اللعبة التي تلّمح وتعطي إشارات فقط وهكذا تبدأ تقنية التشويق لنستمر بالقراءة والمشاهدة لأننا أمام صورة بصرية غنية نريد معرفة حكايتها الحقيقية .

مرة أخرى ما يعزز أن هذه الرواية مكتوبة بتقنية سينمائية هي تقنية التقطيع المشهدي والتي لا ينقصها سوى ذكر مشهد نهاري/ ليلي أو مشهد داخلي/ خارجي بينما كل التفاصيل الأخرى تفاصيل سينمائية.كما أن الكاتب يكتب بعين خبيرة ـ هي عين الكاميرا التي لا ترصد الأحداث فقط بل حركات الأيدي، غمزات الأعين، اختلاجات الوجوه، ارتعاشة الأجساد، طريقة الحكي، نوع الثياب والطعام وطريقة العيش. لدى الكاتب عين خبيرة لرصد الأحداث . ما يؤكد العين الخبيرة للكاتب رسالة جهاد من موسكو في أثناء حرب تشرين " يا أيمن، كن مخلصاً لعينيك الحاذقتين، و أنت تكتب السيناريو فلا ترى ما يحصل فقط، بل ما خلفه، وهذا هو الأهم ." 214 نعم إن سيناريو الفيلم بحاجة لعين خبيرة تدرك أدق التفاصيل – عين كاميرا سينمائية .

العتبة الأولى:

ـ في الدفتر الأول أو العتبة الأولى للرواية يبدأ الكاتب من الحدث الأخير. عودة القنيطرة ـ حين يلقي ضوءاً على جميع شخصيات الرواية في مشهدية سينمائية ملونة تضج بالحيوية والحياة ليعود في الدفتر الثاني ليحفر في هذه الشخصيات طولاً وعرضاً وعمقاً وذلك من خلال فصل بعنوان ((غرفة خاصة ص ـ 81 ـ)) . من المهم أن نعرف أن هذه الغرفة مبنية على السطح ومن نافذتها يُطل الكاتب على المشهد بكامله . ألا تذكرنا هذه الغرفة بالعليّة عند باشلار في جماليات المكان ؟ نعم، إنها العليّة المعروفة كثيراً في الريف وهي هنا بمثابة المرصد الذي يمثل الأنا الأعلى الواعية المدركة لما يدور حولها من أحداث حتى أن النافذة تتحول إلى كاميرا يرصد الكاتب/المصور من ورائها تفاصيل المشهد بوعي كامل . يبدأ المشهد هنا من الأعلى أي من نافذة الغرفة التي على السطح كما بدأ من الأعلى في مشهدية الرجوع في بداية الرواية . هنا من الغرفة على السطح ومن نافذتها تقوم عين المؤلف الخبيرة التي هي عين الكاميرا بمسح شامل لتجمع الزفتية وبيوته الواطئة المبنية بأيدي ساكنيها على عجل ودون تخطيط أو لمسات فنية . هذه البيوت التي لا ترد سقوفها حراً أو برداً . ألا تقول الكاميرا هنا: إن هذه البيوت ليست للرفاهية وإنما للإيواء وهي مؤقتة أيضاً ؟ نعم الذي يتحدث هنا هو الكاميرا. ثم تنتقل الكاميرا – أي عين الكاتب من خلال النافذة في الأعلى لتنزل إلى الأزقة الضيقة التي لا تكاد تتسع لشخصين ثم

إلى البيوت الواطئة ثم ينتقل إلى حنفية الماء الوحيدة والحب الأول ثم يغوص في كل شخصية إلى أن يتسع المشهد ليمتد إلى دمشق وأحيائها ليصل إلى القرية الأم ونهر الفرات، وكأن كاميرا سينمائية تسير على سكة في أضيق الزوايا تبتعد وتقترب في الزمان والمكان.

ـ العتبة الثانية:

تكون في الدفتر الثاني الذي يحمل العنوان الفرعي((يوميات الزفتية ص ـ 109)) في هذا الفصل يعود الكاتب إلى البداية، بداية القصة حين قال:((أيها الناس ليحك كل منكم حكايته كي يزول الجهل ص .11 ـ)) – طبعاً هذا الإصرار على أن تروي كل شخصية حكايتها نابع من وعي بأن هؤلاء المهمشين ليس لديهم سوى قوة الحكي، لكن ولأن الحياة سحقت هذه الشخصيات المهمشة فلم يبق لديها بعد يوم عمل طويل شاق سوى "الصفن" والتأمل من دون أي كلام لذلك يقوم الكاتب بسرد قصصهم بالنيابة عنهم وذلك من خلال عين الكاميرا القادرة على نقل أدق التفاصيل ـ طبعاً باستثناء بعض الحوارات القصيرة بين الشخصيات المختلفة التي تنشأ حسب ضرورتها.

اللافت أن العتبة الثانية في الرواية تبدأ بعنوان مُعبّر ((بانوراما ص ـ 110)) ألا يدل العنوان هنا على السينما والكاميرا التي تصور ـ هذا إذا عرفنا أن ((بانوراما)) تعني صوت وصورة.

نعم إنها الكاميرا التي تتحرك في كل مكان وتدخل في كل زاوية حتى أنها ترصد المشاعر من خلال اللقطات القريبة على الوجوه والأجساد، حيث يتم التركيز على النازحين وحياة الذل التي يعيشونها والأعمال الطارئة والغريبة عنهم التي اضطروا لمزاولتها . إننا أمام مسح شامل بالكاميرا التي تدور وتصور البشر والحجر .

يتميز هذا الدفتر بالحوارات القصيرة والتعليقات السريعة والمعبرة التي تُعطي إشارات ودلائل تُغني عن كلام طويل لأن الكاميرا دائماً تكمل ما انقطع من الحوار. في هذا الفصل/ الدفتر كثير من المعاناة والألم بسبب الواقع المعاش وكثير من الحنين لواقع بعيد يمر كالحلم، لذلك كخلفية للفيلم يُدّعم الكاتب المشَاهد السينمائية بالأغاني التي تلعب دوراً مكملاً للحوارات المقطوعة كما في ص .130ـ عندما أغلقت مريم الباب وراءها متحاشية تعليقات أبي مهيب المتوددة فما كان منه إلا أن صار يدندن بأغنية لوديع الصافي ((يا قلب هدي ولا تجن بكرا الحلو قلبو بيحن)) أغنية تدعو إلى التريث وعدم الاستعجال لكنها في الوقت نفسه تخفي الشبق الملغز و المبطن بالكلام الجميل .

كذلك أيضاً في لحظات الحنين واسترجاع الذكريات يكون للأغنية دورها كمثال على ذلك حين بدأ تايه بالعزف على شبابته أمام مريم ثم بدأ يغني: هب الهوى ونسم الغربي/ شميت أنا ريحة الغالي ..

هل هناك أقدر من السينما و الكاميرا على إكمال هذا الحوار القصير الذي يفيض بصورة بصرية أخاذة أثارتها الأغنية معيدة مريم إلى الماضي الحميمي الذي سنعرفه لاحقاً . هذا الفلاش باك لا تقدر عليه سوى السينما الذي من خلاله نرى كيف ذهبت مريم بعيداً في استرجاع زوجها الدكتور عزمي في صورة

بصرية حميمية مأخوذة من لحظة الغناء الحميمي والدافئ ممتزجة مع ماض يفيض أيضاً بالحميمية والدفء.

العتبة الثالثة:

تكون هذه العتبة في الدفتر الثالث ص ـ 197 حيث التسجيل ليوميات الحرب والرجوع ثم حين يكون الاكتشاف أن التحرير لم ينجز بشكل كامل فإن التعبير عنه لا يتم عن طريق الكلمة بل عن طريق الصورة وهذا ما يعزز أن " أبعد من نهار – دفاتر الزفتية " رواية صورة أي رواية تأخذ من السينما الكثير فمثلاً في القسم الذي يحمل عنوان (وحتى نلتقي ص 232) نرى أشياء كثيرة ملغزة من دون كلام – أشياء لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال الكاميرا لقدرتها على نقل لغة إشارية هي لغة الصورة كما في المشهد الذي يرتدي فيه حازم – رمز الجيل الجديد – للبزة العسكرية وقدرته المفاجئة في العزف على الناي الذي يسافر وراء الحدود . ألا تدل هذه الرمزية على أن الحرب لما تنته وأن جزءاً من الأرض مازال محتلاً ؟ ثم رمزية العلم الذي طار من يده / يد حازم / واخترق الأسلاك الشائكة واستقر هناك – طبعاً في الأرض التي مازالت محتلة . نحن أمام مشهدية سينيمائية تتحدث فيها الصورة وليس الكلمة ص 232..

ولأن للكاتب عين حاذقة هي عين الكاميرا فإنه لا ينسى شيئاً حيث يقوم في الدفتر الثالث (وحتى نلتقي) بإغلاق ما بدأه في مشهدية الرجوع إلى القنيطرة من ص13 + 72ـ بإخبارنا على مصائر الشخصيات والأجوبة على الأسئلة المعلقة سابقاً.

لا يترك أيمن الحسن شيئاً للصدفة ومن دون تخطيط لذلك نجده يتابع مصائر شخصياته حتى النهاية حيث كل ما ظهر من لقطات سريعة خاطفة من أحداث تمت الإجابة عنها لاحقاً. مثلاً في أحد المشاهد حين رأينا "أبو حبيب" يعاين بارودة نجده يستخدمها لاحقاً في قتل أبي محروس. أو حين نكتشف أن الولد الذي مات والده في الحرش هو الأستاذ عامر وكذلك الجورة المشبوهة حين عرفنا لاحقاً ما تخفيه من سر – طبعاً وغيرها كثير وهذه تقنية مأخوذة من السينما أي كما عبّر عنها أحد المخرجين العالميين أنه إذا ظهرت مثلاً في أثناء التصوير سكين ما فإنه يجب أن يكون لها دور في الفيلم .

سيناريو المؤلف:

إن سيناريو المؤلف واضح في الرواية ويبدو هذا في الدفتر الثاني حيث أغلب السرد يكون بضمير الأنا ـ أنا الكاتب نفسه الذي لا يطيق صبراً ليبقى متخفياً أغلب الوقت وراء الراوي كما في الدفتر الأول أما الآن فهو منخرط تماماً في الحدث لأنه جزء منه وأحد أبطاله وهو كاتب السيناريو لذلك لا داعي للتخفي وراء الأقنعة وهنا يكمن الإدراك الواعي لدى الكاتب بأهمية "الأنا" من أجل زيادة شحنة الدفء والحميمية على العكس من استخدام الراوي لضمير الـ (هو) البارد والحيادي. عندما يتحدث الكاتب عن تجمع الزفتية المختلط نازحون وغير نازحين، لكن ما يوحّد الجميع شيء واحد هو المعاناة الواحدة، وهذا يحيلنا إلى الدفتر الأول في الفصل المعنون ((نازح و نازحون ص ـ 13)).

حيث يبدو لنا أن الكاتب معني بهذه الرواية لأنه أحد أبطالها وحين الدخول في القراءة نكتشف أنه هو النازح القادم من ضفاف الفرات وللدلالة على انخراط الكاتب بالحدث لا بد من العودة قليلاً إلى العتبة الأولى حين نجد الكاتب يقول: أذكر أستاذنا فتحي الحاج سعيد ، أذكر هنا تعني الحضور وليس الغياب إنه يتحدث عن لحظة ما زالت طازجة لا تُنسى ، لا شيء للنسيان وهذه وصية صديقه جهاد بأن يكتب كل شيء بدقة وهذا يحيلنا إلى العتبة الثانية أي الفصل الذي بعنوان ((ضد النسيان ص127ـ)) ، حيث يذكر فيه عذابات الناس التي يجب عدم نسيانها. إن الكاتب حاضر منذ البداية ويذكر اسمه للمرة الثانية في الصفحة 78 حيث التسجيل للحظة والتي من خلال حضور الكاتب تكون الدعوة الضمنية للقراء والمشاهدين للانخراط في العمل وأن يكونوا من أبطاله وليسوا شهوداً عليه فقط، الملاحظ في الدفتر الثاني هذا الصبر الطويل من قبل الكاتب حيث النبش في التفاصيل الكثيرة وملاحقة كل حركة بدون ملل. أليس هذا النبش وملاحة التفاصيل مهما كانت صغيرة من اختصاص السينما ؟ نعم إنه سيناريو المؤلف وهذا نجده في الدفتر الثالث: "وما زال اسمها القنيطرة" . في هذا الفصل تسجيل ليوميات الحرب ـ حرب تشرين ـ بناءً على طلب صديقه جهاد الذي يدرس الإخراج في موسكو بأن يكتب الأحداث بدقة وأمانة وأن يكتب سيناريو وقد كان رد الكاتب أيمن عليه بأنه سيكتب رواية ثم يحوّلها إلى سيناريو لاحقاً.

لقد كتب أيمن الحسن روايته "أبعد من نهار – دفاتر الزفتية" بتقنية سينيمائية واضحة وهذا ما نكتشفه منذ الصفحة الأولى . نعم إنها التقنية السينمائية حيث تتراجع الكلمة التي تحتاج إلى وقت ربما طويل لإيصال الفكرة لكن حين تتقدم الصورة البصرية يكون التعبير أسرع ومجال الإدراك والوعي أشمل . ولا بد من القول: إن هذه التقنية جعلت الرواية ممتعة لأن القارئ أصبح يسمع ويرى ويشم وذلك بفضل هذه المشهدية الأخاذة المدعومة بالغناء والشعر والموسيقا لتكتمل الصورة البصرية وما لا يقوله الكلام تقوله الصورة . لكن ربما تقنية الفلاش باك المستخدمة بكثرة في "أبعد من نهار – دفاتر الزفتية" قد تجعل القارئ بحاجة لبذل المزيد من التركيز – طبعاً إذا عرفنا أن بعض المخرجين لا يرغبون بالعمل على تقنية الفلاش باك .

باعتقادي أن رواية "أبعد من نهار – دفاتر الزفتية" واحدة من أفضل الروايات التي كتبت عن الجولان والحرب وستبقى مرجعاً لتلك المرحلة .

□□

دراسات..

فن السيرة الشعبية العربية وإشكالية المصطلح

□ زاهر محمَّد الشمَّاع

مَنْ مِنَّا لم يسمع بسيرة عنترة بن شداد، وسيرة أبي زيد الهلالي، وسيرة الملك الظاهر بيبرس، وسيرة الزير سالم ...

إنَّ هذه الذخيرة من السير في تراثنا العربي، والمعروفة لدينا جميعاً، توارثناها كابراً عن كابر، وظلَّت محفوظةً في عَبَقِ تاريخنا وأعماقِ أذهاننا إلى يومنا هذا، رغم غروب شمسها وأفول نجمها في مضمار الانتشار والذيوع بين العامة والخاصة.

موقع السير الشعبية في أدبنا العربي:

تنتمي هذه السير إلى أدبنا العربي في لونٍ من ألوانه، ولهذا اللون من الأهمية ما لم يُكشَف النقابُ عنها بَعْدُ، على الرغم من دراساتٍ حديثةٍ ظهرت حوله، إذ إنَّ هذه الدراسات والبحوث لم تَفِ - لقِلَّتها - هذا اللونَ المهمَّ حقَّه من بين ألوان الأدب العربي.

فأدب السيرة الشعبية هو القاعدة التي بُنيت عليها المراحل الأدبية اللاحقة إلى أن وصل الأدب إلى مراحل سامية بعد أن استكمل بناءه وأدواته وخصائصه.

إذ من المعروف أنَّ أدبَ أيَّةِ أمَّةٍ يبدأ من عند الأسطورة الشعبية والملحمة الشعبية والرواية الشعبية، ثم ينمو ويتطوَّر ويستكمل أدواته ووسائله حتى يصل إلى أدب واضح السمات والمعالم.

«والعجيب أنَّ أدبنا العربي هو الوحيد الذي تجاهل فيه الدارسون البداية الطبيعية له، وبدؤوا منذ القمَّة أي منذ الأدب الواضح السمات الظاهر المَعَالم» (1).

وبهذا، نكون قد اكتشفنا أدبنا بطريقة عكسية، فبدل أن نبدأ من حيث يكون ضمير الجماعات والشعوب، بدأنا من حيث كان جهد الأفراد المميّزين المبرّزين.

ومن هنا تأتي أهمية دراسة السيرة الشعبية كونها لوناً من ألوان الأدب الشعبي، وهو يتميّز من غيره بأنه: «يعكس في صدق وإخلاص حقيقة تفكير الشعب العربي والصورة الصادقة لتعبيره عن نفسه»(2).

بيد أنّ الكثيرين يتوهّمون أنّ هذه السير إنما أُنتِجت لغاية التسلية فحسب، ولا يعلمون أنّ هذه السير الشعبية العربية تميّزت بخصائص وصفات جعلتْ منها فنّاً مستقلاً بذاته، له قواعده وأصوله وله بناؤه الفني الخاص به وله أهدافه الفنية والاجتماعية والسياسية التي استقلّ بها وتميّز، ولهذا لا يمكن إدراجها ضمن الآداب الشعبية الأخرى المعروفة التي وُجِدَتْ عند كل الشعوب (كالحكايات الشعبية الخرافية، والحكايات الشعبية الخاصة بالبطولة)، فهي وإنْ حَمَلَت الكثير من ملامح هذين النوعين إلا أنها تميّزَتْ بمنهج خاص بها أَفْرَدَها عن الانضواء تحت لواء الأدب الشعبي العام المتوارَث والمعروف، وجَعَلَ لها خصوصية متفرِّدة بذاتها.

السير الشعبية تحت الأضواء:

على الرغم من شيوع هذا اللون الأدبي وشعبيّته وانتشاره في جميع البلدان العربية، وعلى الرغم من مزاياه الفنية البديعة وطرافة مواضيعه الشيّقة وسلاسة لغته وسهولتها، ظلّ هذا الجزء الكبير من الأدب العربي مُهمَلاً لمدّة طويلة وبدون دراسة، ولاسيما في أواسط وأواخر القرون الوسطى، إلى أن تَنَبَّه إلى هذا الفن عدد من الدارسين ـ على قِلّتهم ـ في العقود الأخيرة من القرن العشرين؛ إذ ظهرت مجموعة من بحوث ودراسات مكرَّسة لأدب (**السيرة الشعبية**). ومن أهم المهتمّين بهذا الفن: (**فاروق خورشيد**)، إذ أفرد أكثر من دراسةٍ خاصةٍ بفن السيرة الشعبية، ويليه (**محمود ذهني**) الذي شاركه في إحدى تلك الدراسات، و(**أحمد شمس الدين الحجاجي**)، و(**إلفة الإدلبي**)، و(**عبد الله إبراهيم**)، وبعض الباحثين الآخرين الذين ضمّنوا دراساتهم شيئاً من الحديث عن السيرة الشعبية(3).

لكن، مما يُؤسَف له أنّ السِّيَر الشعبية التي تُعَدُّ ذخيرةً أدبيةً كبيرةً لم تصل إلينا كلها، وإنما وصل إلينا منها مجموعة قليلة هي: عنترة بن شداد، والأميرة ذات الهمة، وفتوح اليمن، والسِّيَر الهلالية (وهي كثيرة ومتعدِّدة)، والملك الظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، والأمير حمزة البهلوان، وفيروز شاه، وأحمد الدنف، وعلي الزيبق، وغيرها مما أشار إليه كثير من الدارسين ولم نضع أيدينا على مخطوطاتها بعد.

السيرة الشعبية وإشكالية المصطلح:

تُطلَق كلمة (**سِيْرَة**) في التراث العربي على أعمال كثيرة تتفاوت من حيث دلالاتها الاجتماعية، غير أنها جميعاً تتّفق في مظهر مهم يعكس قيمتها كعمل فني، هذا المظهر هو شعبية المتلقي. وهذا ما جعل تلك الأعمال الأدبية التي سُمِّيت (سِيَراً): «متعة شعبية يحظى بها غير القارئين عن طريق المنشد أو الشاعر، كما يحظى بها القادرون على القراءة عن طريق نُسَخِها المختلفة التي تُدوَّن وتُطبَع أكثر من مرة في أكثر من مكان»(4).

وينطلق الجميع من تسمية هذا النوع بـ **(السيرة الشعبية)** تمييزاً لها عن السيرة النبوية، والسير التي كتبها مؤلفون معروفون عن شخصية بعينها.

لكن مصطلح **(السيرة)**، أُضيفت إليه مجموعة من الأجناس أو الأنواع أو التسميات الأخرى وهي: ملحمة، حكاية، قصة، رواية، ملحمة شعبية، قصة بطولية، قصة فروسية، حكاية شعبية، أسطورة، ومنهم من عدّها مسرحية. وهذا التعدُّد في المصطلحات خَلَقَ اضطراباً كبيراً حولها. وأصبح كلُّ دارسٍ يُطلق عليها المصطلح الذي يراه مناسباً، فيأتي بالأدلة التي تثبتُ صحّة مصطلحه وتنفي صحّة ما أطلقه غيرُهُ عليها من مصطلحات.

فنجد مثلاً في كتاب (فن كتابة السيرة الشعبية) لفاروق خورشيد ومحمود ذهني، ميلاً إلى تسمية هذا النوع الأدبي بـ (الرواية). فالكاتبان يُثبتان صحّة ما ذهبا إليه، وذلك بتحديد مكان (السيرة الشعبية) بين التاريخ والأدب. فهذا النوع ـ برأيهما ـ يقترب إلى الأدب أكثر من اقترابه إلى التاريخ. وبشكل خاص، فهو أقرب إلى فن الرواية.

إنّ السير الشعبية لا تكتفي ـ كما بَيَّنَ الكاتبان ـ بالأحداث التاريخية كأساس للحديث عن صاحب السيرة وقومه، بل « تتجاوز الحقائق التاريخية إلى خلق المواقف والأحداث، وتخيُّل مجالات الحركة لصاحب السيرة ودفعه فيها ليؤثّر التأثير المطلوب الذي قد لا تنتجه الأحداث التاريخية الثابتة. وهذا ما يجعل السير الشعبية تخرج عن المعنى العلمي الاصطلاحي المعروف لكلمة **(سيرة)**، إلى ما يقرب تدريجياً نحو اصطلاح **(الرواية)**»(5).

ولم يكتفِ الكاتبان بذلك بل صنّفا بعض السير الشعبية تبعاً لانتمائها إلى أقسام العمل الروائي التي أنتجها الأدب العالمي المعاصر وهي:

الرواية التاريخية، الرواية الخرافية (الخيالية)، الرواية الواقعية.

ثم دَحَضَ الكاتبان تسمية **(الأسطورة)** التي أطلقها البعض على السير الشعبية، وذلك بتوضيح نقاط الالتقاء والاختلاف بين مفهوم الأسطورة المعروف، وبين السير الشعبية. ووجدا أنّ «السير الشعبية العربية تخرج عن اندراجها تحت اصطلاح الأسطورة، فهذه السير استمدّت بعض مادّتها مما تبقّى من أساطير ولكنها ليست هي نفسها أسطورة من الأساطير»(6).

وكذلك فقد دَحَضَ الكاتبان تسمية **(الملاحم)** التي أطلقها البعضُ على السير الشعبية، وذلك أيضاً بتوضيح الفروق بين السير الشعبية وبين الملاحم اليونانية (أقدم الملاحم وأكثرها تكاملاً)، وقرّرا بعد ذلك أنّ السيرة الشعبية فن آخر يختلف عن الملحمة في المضمون وفي الشكل.

ثم خَلُصا إلى القول: « ليست السيرة إذاً سيرة بالمعنى الاصطلاحي الحديث، كما أنها ليست أسطورة بمفهومها عند الأنثروبولوجيين، ثم هي ليست ملحمة بمفهومها عند اليونان، ولكنها ـ كما لاحظنا ـ تقترب كثيراً من الرواية. فهي مرة شبيهة بالرواية التاريخية، وهي مرة قريبة الشبه بالرواية الخيالية، وهي في مرة ثالثة قريبة من الرواية الواقعية. ولهذا فإننا نصل إلى أنّ السيرة أقرب إلى الرواية التاريخية من حيث الأداة التي هي النثر، ومن حيث الشكل وهو النص، ومن حيث المضمون وهو الصراع، إلا أنها تختلف في ما بينها من فروق. ولمّا كانت

السير أسبق في الظهور من الرواية، لهذا فإننا نعتبر السيرة أصلاً للرواية في شتى صورها وبشتى أنواعها. ونستطيع ـ ما دامت السيرة هي الأسبق ـ أن نجعلها رواية لا تاريخية ولا خيالية ولا واقعية، وإنما يمكننا أن نسميها (**الرواية الأم**) أو (**الرواية السيرة**)»(7).

لكننا نجد (محمود ذهني) في كتابه (الأدب الشعبي العربي)، يعرِّف السيرة على أنها: « لون متميِّز من ألوان التأليف القصصي العربي له مجموعة من السمات والخصائص التي تشبه بعض سمات الملحمة في الأدب اليوناني القديم، وسمات الرواية في الأدب الأوروبي الحديث»(8).

ويبيِّن بعد ذلك نقاط الالتقاء والاختلاف بين كل من الملحمة والعمل القصصي وبين السيرة الشعبية، ثم يقرِّر بأنَّ: « سيرنا الشعبية تنفرد بما يُميِّزها عن كل من الملحمة والقصص الغربي، وهو وفرة الأهداف والمضامين التي تزخر بها كل سيرة من تلك السير، سواء في عصر تأليفها، أو فيما تلاه من عصور، لهذا استحقت البقاء والخلود»(9).

أما سعيد يقطين، فيرفض تعدُّد المصطلحات ويفضِّل الاحتفاظ بالتسمية العربية وهي: (**السيرة الشعبية**). وهذا ما نجده في قوله: « وهذا التعدُّد في المصطلحات خَلَقَ اضطراباً كبيراً، وخير ما يمكن فعله هو الاحتفاظ لهذا النوع الأدبي بتسميته العربية وهي (**السيرة الشعبية**)»(10).

وتبقى لهذا اللون شهرته باسم (السيرة الشعبية)، على الرغم من تعدُّد المصطلحات، واختلاف وجهات نظر الدارسين حول مدى تطابق المصطلح مع ذلك اللون الأدبي المشهور.

الهوامش:

(1): فن كتابة السيرة الشعبية ــ فاروق خورشيد، ومحمود ذهني: ص15.

(2): المرجع السابق: ص15.

(3): من تلك الدراسات والبحوث:

ـ أدب السيرة الشعبية ـ فاروق خورشيد ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ ط1 ـ 1994.

ـ أضواء على السيرة الشعبية ــ فاروق خورشيد ــ منشورات اقرأ ـ بيروت ـ د.ت.

ـ فن كتابة السيرة الشعبية ـ فاروق خورشيد، ومحمود ذهني ـ منشورات اقرأ ـ بيروت ـ ط2 ـ 1980.

ـ الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه ــ محمود ذهني ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ مصر ـ 1972.

ـ الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي ـ سعيد يقطين ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط1 ـ 1997.

ـ مولد البطل في السيرة الشعبية ـ أحمد شمس الدين الحجاجي ـ دار الهلال ــ مصر ــ سلسلة الهلال، العدد 484 ـ ط2 ـ 1991.

ـ نظرة في أدبنا الشعبي ـ إلفة الإدلبي ـ اتحاد الكتَّاب العرب ـ دمشق ـ 1974.

ـ السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ــ عبد الله إبراهيم ــ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ د.ت.

(4): فن كتابة السيرة الشعبية: فاروق خورشيد، ومحمود ذهني: ص33.

(5): المرجع السابق: ص36.

(6): المرجع السابق: ص42.

(7): المرجع السابق: ص49.

(8): الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه): محمود ذهني: ص121.

(9): المرجع السابق: ص125.

(10): الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي): سعيد يقطين: ص98.

المراجع:

ــ الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه ــ محمود ذهني ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ مصر ـ 1972.

ـ فن كتابة السيرة الشعبية ـ فاروق خورشيد، ومحمود ذهني ـ منشورات اقرأ ـ بيروت ـ ط2 ـ 1980.

ـ الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي ـ سعيد يقطين ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط1 ـ 1997.

دراسات..

ثقافة الحوار من منظور الأنثروبولوجيا الثقافية

المجتمع العربي أنموذجاً

□ د. عز الدين دياب

مقدمة:

الأنثروبولوجيا الثقافية أحد أهم فروع الأنثروبولوجيا العامة، وتأتيها هذه الأهمية من خلال علاقتها الوثيقة مع فروع الأنثروبولوجيا، وما بينها جميعاً من تراضع وتساند منهجي خلال التنظير لقضايا الإنسان، وهم يهمون لدراسته في بيئته، وأوطانه، ومكان عيشه، دراسة حقلية قائمة على الملاحظة المباشرة.

وتعد الثقافة الموضوع الرئيس للأنثروبولوجيا الثقافية دراسة وتحليلاً في خصائصها وتنوعها، وتشابهها في الأنساق والأبنية الاجتماعية.

وثمّة مقاصد وغايات من جراء دراسة ثقافة الحوار، وهي أحد المركبات الثقافية الرئيسة، وما تتضمنه من رؤى وتحليل، أهمها تزويد أفراد المجتمع بنسق المعرفة، الذي يعد أحد الشروط المهمة والرئيسة في تحقيق مطالب المجتمع، والوفاء بحاجاته اليومية، وبخاصة نسق القيم الكبرى الذي يقود ويوجه الآراء والمفاهيم والأعراف والقيم، وإسهام هذه الأخيرة في اقتراب الإنسان من نسقه المعرفي،

وهذا ما يُسوِّغ لنا وضع المجتمع العربي أنموذجاً لدراسة ثقافة الحوار، حيث إنَّ القيم في مجتمعنا العربي، وبخاصة القيم الدينية والأخلاقية «الشرف» لا تزال أحد المحددات الرئيسة في اقتراب الإنسان العربي من نسقه المعرفي.

وتمهد الأفكار السابقة الدُّنُوّ من موضوع الأنثروبولوجيا الثقافية، وتفهُّم العلاقة بين

الإنسان وثقافته، الذي يشخصه إعلان الأنثروبولوجيا: قل ما ثقافتك أقُلْ لك من أنت..

أليس هذا الإعلان يؤكد بدهية تقول: إنه لا توجد ثقافة من دون إنسان، ولا يوجد إنسان من دون ثقافة. كلاهما يصنع الآخر ويساهم في تكوين خصائصه، ومعالمه، لأنّ الثقافة في التحليل الأخير: أسلوب حياة.

ومادامت الثقافة أسلوب حياة وطرائق عيش فإنّها في العلم الأنثروبولوجي أنماط سلوك تشكل علامة لهذا المجتمع أو ذاك، مصحوبة بخصائصها التي تتفرد بها داخل الأنساق البنائية.

وعُرِفَت الثقافة بتعدد التعريفات التي أطلقها علماء الأنثروبولوجيا الثقافية فاقت المئة، منها[1]: الثقافة ميراث مركب من عناصر اجتماعية وسلوكية، ومادية، وروحية يقوم الأفراد بنقلها من مرحلة تاريخية إلى أخرى، بفضل تداخلها وتجليها في سلوكهم اليومي، وقدرة عناصرها على الانتقال من الماضي، إلى الحاضر، إلى المستقبل.

والحق أنّ حقائق الثقافة الاجتماعية، والسلوكية، والمادية والروحية التي يتضمنها هذا التعريف جعل منها موضوعاً للأنثروبولجيا الثقافية.

***

ويحيلنا موضوع الأنثروبولوجيا الثقافية بعجالة إلى أهم روادها من «تايلور» صاحب التعريف الذائع الصيت، والأكثر استشهاداً من قبل علماء الأنثروبولوجيا الثقافية في دراساتهم وأبحاثهم، وبخاصة من اهتم بتأريخ نشأة هذا العلم، ومروراً بالفيلسوف «شبنجلر» الذي كان له الفضل على الأنثروبولوجيا الثقافية ودراساتها الحقلية والتطبيقية الإشارة إلى أهمية «الاستعارة الثقافية» للعناصر الثقافية من مجتمع إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن ثم تحليله المقارن للعناصر التي تتركب منها الثقافة.

ولا ننسى صاحب الدراسة الأنثروبولوجية الاجتماعية الحقلية المعمقة والمبكرة لسكان جزر التروبوناند مالونوفسلي، وإشاراته إلى دور الثقافة في إعطاء شعب هذه الجزر خصائصه التي تميز بها.

ونَمُرُّ بالأنثروبولوجية «روث بينديكت» في كتابها «نماذج من الثقافة» الذي شكل مدرسة ومنهجاً في الدراسات الأنثروبولوجية الحقلية الثقافية، والذي ما يزال يقتدى به نهجاً وأسلوباً، وطريقة في التحليل والتفسير الأنثروبولوجي الذي يضع المعاني الصحيحة والسليمة على الظواهر البنائية ــ نسبة للبناء الثقافي/ الاجتماعي - من قبل علماء الأنثروبولجيا على اختلاف موضوعاتها في الوقت الراهن، وعندما نذكر «روث بينديكت»، لابد أن نعرج نحو صديقتها وزميلتها «مارجريد ميد» في كتابها «مرحلة المراهقة في سَمْوا والنمو في غينيا».

ونختمها بالعلامة "رالف لنتون" في كتابه الموسوعي عن الثقافة تحت عنوان: دراسة الإنسان[2].

***

أرادت المقدمة أن تكون واحدة من دواعي هذه الدراسة، بإشارتها العاجلة إلى وجه العلاقة بين الإنسان وثقافته. وما تفرزه من نتائج، وما تُظهره من خصائص تشكل هوية للإنسان مرَّة، وللثقافة مرَّة أخرى.

ونزعم أنَّ ثقافة الحوار حمَّالة للسلوك الاجتماعي الذي تمارسه الشخصيات الاجتماعية/الثقافية غداة عيشها ساعة وراء ساعة... وسنة وراء سنة.

ونسأل، والسؤال بوصفه منهجاً، كيف لا والثقافة أحد أهم محددات الشخصيات، والناطقة باسمها، ألم يقل لنا إعلان الأنثروبولوجيا الثقافية، كما أسلفنا، : قل ما ثقافتك، أقُلْ لك من أنت.

التعريف بثقافة الحوار:

يسألونك عن ثقافة الحوار ـ قل إنّها أحد العناصر الثقافية المركبة والرئيسة الذي يتكون من عناصر ثقافية متشابهة ومختلفة في المضمون والمعاني البنائية. والعناصر الثقافية عناصر مجتمعية بامتياز مالكة لحقائقها وعلاقاتها داخل البناء الاجتماعي، وماله من أنساق، وما بينها من اعتماد وظيفي متبادل.

إذنْ: ثقافة الحوار غير الحوار الثقافي، لأنَّ هذا الأخير أحد فعاليات ثقافة الحوار، وأحد آليات التعامل التطبيقي معها، للقول السليم في إشكالياتها، وفي جانب من جوانبها.

ومادامت ثقافة الحوار ممهورة بهذه السحنة الثقافية، أو قل المشهد الثقافي، فلابد أن نُفصِّل فيها تفصيلاً متكاملاً يقوده المنهج الأنثروبولوجي الثقافي الذي يوظف كل ما ستقوله في معنى مفهوم ثقافة الحوار على نحو يضع باعتباره الواقع الاجتماعي الذي يُضفي على ثقافة الحوار خصائصه ومعانيه، وحتى جُبُلّته الاجتماعية.

إذاً: ثقافة الحوار باعتبارها عنصراً ثقافياً مركباً رئيساً موضوعاً للدرس والتحليل في هذه الدراسة لابد من أن تكون ملاذاً للتفسير الذي يضع المعاني الصحيحة التي يقولها ويستعملها النَّاس من مفردات ومفاهيم ثقافة الحوار، والكيفية التي يتعاملون بها في أثناء حياتهم اليومية مع تلك المفردات والمفاهيم والعناصر الثقافية، وأيضاً كيف يشكلون منها مشتركاً لإطلاق الأسئلة حول قضاياهم التي تطرحها تحدياتهم، ومشاغلهم، وهمومهم اليومية، وسيرورة حراكهم نحو المستقبل، ونظرة الواحد للآخر بمصاحباتها من المحددات الثقافية الاجتماعية.

وثقافة الحوار إذا لم تدرك مفرداتها، ومفاهيمها، ومقولاتها إدراكاً نابعاً من جدل الواقع الاجتماعي، فإنَّ نفوراً قوياً من التحليل الثقافي، وما يساكنه من قول مفصل في المعاني سيكون المشهد الطاغي على ثقافة الحوار، الذي سيضلل الباحث والقارئ الأنثروبولوجي، فالواقع الاجتماعي بكل ناسه، وأرضه وبيئته، وثرواته المُحَدِّد الموضوعي لشخصية ثقافة الحوار.

***

مفاهيم ثقافة الحوار:

نفترض أنّ مفهوم ثقافة الحوار وما قيل عنه يقربنا أكثر للقول المفصل في مفاهيمها بغية الوصول إلى فهم مجتمعي لمعاني المفاهيم، الذي يقارب بين الآراء ووجهات النظر حول الشأن العام، ويؤدي إلى رؤية واحدة للقضايا المصيرية المطروح منها والمُغيّب، بما فيها التحديات التي تواجه المجتمع، وانشغاله بمستقبله. كما يقارب بين آراء الناس ويثري المشتركات في الآراء، التي تقوي بدورها وحدة الفهم والتحليل لحركة الواقع المعاش، ووحدة الرأي العام.

أليس المنهج الأنثروبولوجي الذي تشكل عناصر الثقافة البسيطة والمركبة وحدة تحليل له يخبرنا بأنّ المفاهيم مالكة لشخصيتها البنائية النابعة أو المكونة من تاريخها لابد من إدراكها، والإحاطة بحركتها، ولابد أيضاً من وضعها في مكانها المرموق في الذاكرة الفردية والاجتماعية، وتوثيقها توثيقاً يحول دون إبدالها بمفاهيم أخرى، فالمفهوم بوصفه عنصراً ثقافياً وفكرياً عندما يأخذ شرعيته من تاريخه الاجتماعي يُغني مؤشراته الدالة على الوقائع الاجتماعية.

ولعمري فإنّك إذا نظرت إلى المفاهيم وأدركت حيويّتها وجدلها الاجتماعي وقوة مؤشراتها، وقولها في الظواهر البنائية، أدركت أنّها حالات فكرية تعيش في الواقع الاجتماعي، وتتفاعل مع الناس، وتشكل قولهم وتفسيرهم لهمومهم وتحدياتهم، ورغباتهم وتطلعاتهم، وأدوات تفسير صحيح وسليم لما يستجد من معطيات في الواقع الاجتماعي. وعندما نقول للمفهوم تاريخه، نقول إنّ له واقعه الاجتماعي الذي نأخُذُهُ منه. لا نستدعيه من مجتمعات أخرى على الإطلاق، لأنّ في الاستدعاء والاستعمال معاً ضلالة منهجية قوالة للأخطاء والتفسير غير الصحيح[3].

وأهم المفاهيم التي تشكل واحدة من مكونات ثقافة الحوار، على سبيل المثال لا الحصر - هي الآتي[*]:

الوطن، المواطنة، المدني، المدنية، الحقوق، الواجبات، العقد الاجتماعي، حقوق الإنسان، الشّرعية، الشرعية الثورية، الشرعية المدنية، الإرادة الشعبية، الحرية، الشرعية الدينية، الآمال، الأهداف، التطلعات، الشأن العام، الولاءات، الانتماءات. التحديات، الاستجابات، التحديات الراهنة، التحديات المستجدة، الأزمة، منطق الأزمة الصراع، الصراع الاجتماعي، المكوّنات الاجتماعية، الأجيال، الأجيال العربية، النخب، الرعية، العدالة الاجتماعية، العدالة، الكرامة، الشعب، الديمقراطية، صناديق الاقتراع. الانتخابات، التمثيل، العلاقات الاجتماعية، الدولة، دولة القانون، الحريات، الحريات العامة، المؤسسات، المؤسسات المدنية، المؤسسات الأهلية، حق العمل، حق العيش، التعليم، الفرص، الفرص الضائعة، الوطن، المزرعة، الحاكم، شرعية الحاكم الممارسة، الإنسانية، إنسانية الإنسان العربي، ثنائية الداخل والخارج، الظلم، الظلم الاجتماعي، السّلم الاجتماعي، التضامن الاجتماعي، الأمن الوطني، الأمن الثقافي، الأمن الاجتماعي، الوحدة الاجتماعية، الثروة، شركاء في الثروة، الخدمات، الخدمات الصحية، التعليم، الحق

في التعليم، مجانية التعليم، الحرم الجامعي، وحقوقه.. الخ.

والحق أنَّ ثقافة الحوار بوصفها مركباً ثقافياً لا يمكن أن تكون مغلقة على المفاهيم السابقة، وعلى العكس من ذلك، مفتوحة على مفاهيم جديدة في الشكل والمضمون، شأنها شأن أي مركب ثقافي آخر، حاضنة لكل جديد يطرحه الجدل الاجتماعي القائم في الحياة الاجتماعية اليومية، وما في هذا الجدل من حاجات واستجابات وهموم وتحديات، وآمال وأهداف وتطلعات نحو المستقبل، وما فيه أيضاً من جديد يتوافق والسنن الاجتماعية الحاكمة لانتقال المجتمع من عصر إلى عصر.. ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى أكثر تطوراً وتنوعاً واستجابة لحاجات المجتمع المتجددة، وهذا معناه أنَّ ثقافة المجتمع تعيش عملية التخلي والاكتساب لتكون متوافقة مع حاجات المجتمع، الأمر الذي يؤدي إلى ولادة مفاهيم جديدة، وانتهاء مفاهيم أخرى[4].

والمعروف أنَّ مفاهيم ثقافة الحوار ليست على حيوية واحدة في أثناء الحوار الذي يجري بين أبناء الشعب الواحد، وإنما تختلف باختلاف الأولويات البنائية، وما يصاحبها ويماشيها من تحديات مباشرة ومفاجئة.

إذاً: أولويات المفاهيم رهن الحالة الاجتماعية وجدلها القائم. ومن البدهي أنَّ مضامين المفاهيم ومعانيها متغيرة بتغير الزّمان والمكان، وبتغير الأجيال ومعطيات العصر. غير أن هذا التغير ليس مفلوتاً على هواه إطلاقاً، وإنّما تحكمه القيم الكبرى التي تتضمنها ثقافة الحوار، التي يتأسس على معانيها ودلالاتها، ومقاصدها العقد الاجتماعي، ومصاحباته من تفسير، ووضع المعاني التي يتم التَّوافق عليها في أثناء عملية الحوار الثقافي، وتحكمه أيضاً، مستوى الوحدة الاجتماعية، وسلامة الولاءات.

* * *

ويتعايش في ثقافة الحوار القديم والجديد، والتقليدي والمعاصر والحديث. وهذه المعايشة فيها صورتي، وصورتك. صورة من سبق، وصورة من أتى وسيأتي، وفي هذه الصورة تظهر ملامح ومعالم شخصية مجتمعنا الذي نعيش فيه، ونحياه يوماً بعد يوم، وتظهر فيه الشخصية الاجتماعية الثقافية للأجيال، جيلاً وراء جيل.

ونلاحظ من هذا القول إنَّ هناك مستويات من التأثير المتبادل بين الثقافة والمجتمع، وبالتالي هي علاقات من التأثير المتبادل بين الإنسان وثقافته المتغيرة.

هنا يجب التنبيه إلى أنَّ الثقافات متباينة، بما يحدث فيها من تغير وتبدل، وتخل واكتساب، وهذه المستويات من الاختلاف تؤشر على شخصية الثقافة، ومستوى توافقها مع العصر، بحيث نقول عن هذه الثقافة: إنّها حديثة ومعاصرة، وحيوية، وتلك الثقافة إنّها تقليدية يصاحبها الجمود والركود النسبي.

ومن مستويات الاختلاف تلك نستدل على شخصية المجتمع بل قل شخصية الإنسان وموقعه في سلم الحضارة، ومكانته بين القوى الإقليمية والدولية، وما إذا كان من أصحاب القرار، والقول الفصل في شَأنٍ من شؤونه،

وشأن العالم، أم هو مُحيِّد عن قضاياه المصيرية بقوة الاستبداد والتخلُّف والتدخل الخارجي.

إذاً، ثقافة الحوار أعمال وأنشطة، وفعاليات اجتماعية، وفكرية، ومادية، وروحية، وسياسية يأتيها ويقوم بها المجتمع بإرادته محكوماً إلى سننه الاجتماعية، والظرف الدولي.

هب أنّ قائلاً يقول: إنّ ثقافة الحوار في أحد توصيفاتها أقرب ما تكون إلى المنهج. وفي حالتها هذه تتأبط دورها ووظائفها، الذي يضعها في موقع دليل العمل للبشر، وهم يعيشون حياتهم اليومية، ويجيبون على الأسئلة التي تطرحها الأحداث والوقائع الاجتماعية المسكونة بإشكالياتها وتحدياتها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الصراع بين وظائف عناصر الثقافة القديمة والجديدة يبلغ أوجه، وتصبح إمكانية التعايش بينها مستحيلة، مثل مفهوم الزمن بقيمه الاقتصادية القديمة والجديدة لا تستسيغه الحالة الاجتماعية المعاشة بقيمها الراهنة في العمل، وفي الإنتاج والحاجة... الخ.

والملاحظ أنّ الصراع والتناقض عندما يصل إلى كافة وظائف العناصر الثقافية المادية والروحية والاجتماعية، فإنّ هذا يبشر بولادة قوى اجتماعية جديدة تتلاقى وتتشابك مع جديد ثقافة الحوار، وتتابع نأي نفسها عن قديمها، وتهم تغييراً وتبديلاً في بنيتها مستندة إلى ما تملكه من إمكانيات، وحاجات، وتطلعات، وما يتساكن معها من سنن اجتماعية ووقائع مادية، وما تختزنه من أسئلة حول من أين تبدأ أولويات ثقافة الحوار على ضوء التحديات التي يحياها المجتمع، مقرونة بهمومه اليومية، وما فيها من خلافات ورغبات مجتمعية، وأهداف مصيرية؟

وتنهمك ثقافة الحوار في إجابة نفسها حول المعاني التي تطلقها على المفاهيم التي تتضمن الوقائع الكبرى للمجتمع في ضوء الجدل الاجتماعي الجاري في الحياة الاجتماعية.

ويرى الباحث الأنثروبولوجي من منظور الأنثروبولوجيا الثقافية أن ثقافة الحوار في حالة تأهب قصوى لتأسيس الجديد بوصفه استجابة للأسئلة من جانب، والمضي في عملية ترحيل قطاعات كثيرة من ثقافة الماضي إلى الحاضر، على أساس تمسكها بقيمها الكبرى، ومؤكدة على أهمية الأولويات مثل: المواطنة وشروطها، وشرعياتها، والحرية، ومفهوم الإنسان في إطار حقوقه وواجباته وإنسانيته.

في بنية ثقافة الحوار:

بداية يُعرِّف معجم الوجيز[5] كلمة البنية: صيغتها، بينما يقصد بها من وجهة نظر العلم الاجتماعي الأنثروبولوجي مكونات البنية، وما تتركب وتتألف من ظواهر بنائية، وما بينها من تأثير متبادل يقوم على تبعية كل ظاهرة للظواهر الأخرى.

ويمشي بنا معنى البنية خطاً باتجاه بنية ثقافة الحوار مدفوعاً، بقوة مكوِّناتها من المفاهيم التي تعكس صورة المجتمع العربي في سياق ماله وما عليه، مقارنة بالمجتمع المدني الذي يتعين عادة بمشاهد ثقافية وأنساق بنائية

في بقعة جغرافية معروفة بحدودها، ومكانها ومكانتها الحضارية، وتاريخاً يمتد من الماضي، إلى الحاضر، والمستقبل. تُسجّل أحداثه الوقائع بما حوت من سلوك اجتماعي وثقافي تمارسه جماعة من الناس معروفة بخصائصها ومعالمها الاجتماعية/ الثقافية ودورها الحضاري.

إذاً؛ ثقافة الحوار في صورتها الحقيقية، بل قل في مفاهيمها تعكس وَتُصَوِّرُ عادة الواقع الاقتصادي الاجتماعي الثقافي الذي ساهمت في تركيبه عوامل موضوعية وذاتية.

والحق أنَّ الباحث الأنثروبولوجي في بحثه وتعامله مع مفاهيم ثقافة الحوار، وهي تمارس وظائفها على أساس ما بينها من اعتماد وظيفي متبادل مقرونة بأولوياتها، وما تواجهه من تحديات، وبلوغها أهدافها المصيرية نقول: إننا أمام صورة من صور المجتمع الحديث المولود في رحم الديمقراطية، الذي يتعايش مع عقد اجتماعي، قام بالتخلي عن عناصره الثقافية القديمة، وبصحبتها المفاهيم التي لم تعد قادرة على التعايش مع الجديد الذي ولده عصر الثورات الثلاث: ثورة المعلومات، والاتصال، والهندسة الوراثية.

العقد الاجتماعي الذي شكلت جوهره إنسانية الإنسان، وقيمته بوصفه مواطناً مالكاً حقوقَه، وممارساً واجباته بقوة مواطنيته، ومجتمعه المدني الذي بزغ مع مجموعات بنائية حاملة لثقافة المجتمع المدني، الذي تشكل سلطته المكونة من أبناء المجتمع، وحدة القياس فيه: المواطنة أولاً..

والسلطة في بنية ثقافة الحوار، كما تفيد مؤشراتها. تتجسد في الإرادة الشعبية، ومبدعها الشعب صاحب الجلالة في شأنه العام ومستحقاته، فالإرادة الشعبية إرادة الأمة بامتياز.

والعقد الاجتماعي الذي مثل استحقاقاً للإرادة الشعبية، وتوافقاتها المجتمعية، يصبح بمنزلة دليل عمل للمجتمع الذي صاغه، وحوّله إلى ديباجية يعود الناس إليها لتكون حَكَماً في الاختلاف بين الآراء والاجتهادات، ووجهات النظر بعيداً عن نزعة الانقسام والفرقة.

ويظل العقد الاجتماعي مُرجّحاً لقيمة الإنسان بقطع النظر عن خلفياته الدينية، والمذهبية، والطبقية.

وتتعين هذه القيمة قولاً وفعلاً في بنية ثقافة الحوار، وتصبح واحدة من دلالاتها ومؤشراتها، لأنَّ العقد الاجتماعي وضعها في سلم القيم الكبرى، لا يسمح المساس بها أو تجاوزها وتغييبها، أو وضع خطوط حمر أمامها، اللهم، ما عدا السلم، والأمن الاجتماعي والثقافي، والأمن الوطني والقومي في أمة مثل الأمة العربية، عرفت بتعدد مستويات سلطاتها الرسمية.

والمعروف أنَّ ثقافة الحوار تستدعي قيمة الإنسان وتستحضر مستلزماتها مثل، تكافؤ الفرص بعيداً عن الوساطة والجاه، والعشيرة، والمذهب، والشطارة، والمال، والحزب... الخ، لأنَّ بنية ثقافة الحوار في أساسياتها تحتضن محددات ومؤشرات تكافؤ الفرص مثل: الكفاءة العلمية، والمهنية، والقدرات الذاتية،

وملكة الإبداع والذكاء، والتحصيل العلمي العالي والفني بمعارفه، وعلومه، وخبراته، وتجاربه، ومراكز بحوثه.

ويستمر القول المفصل في بنية ثقافة الحوار انطلاقاً من سؤال إشكالي يعرج بالدراسة نحو الوطن العربي، ماذا يريد من ثقافة الحوار التي تُشكل أحد العناوين الكبرى للثقافة العربية[6].

ويجد السؤال جوابه في تتبع بنية ثقافة الحوار بحثاً عن حقيقة وجود المفاهيم، وخاصة المعبرة عن قيمها الكبرى، التي تشكل بنية هذه الثقافة. تقصد الدراسة وجودها في الحياة العربية ممارسة وحواراً وتطبيقاً داخل البنى الاجتماعية العربية الوطنية، والكيفية التي يجري فيها الحوار حول مفاهيم ثقافة الحوار بين القوى والفئات الاجتماعية التي تشكل مكونات البناء الاجتماعي العربي في مستوياته المحلية والوطنية، والقومية، وجدية هذه القوى في جعل مفاهيم ثقافة الحوار حاضرة في الحياة العربية.

والحقيقة أنَّ ثقافة الحوار التي تسعى إليها القوى الاجتماعية هي ثقافة المجتمع المدني التي تتخطى ثقافة القبيلة، والعشيرة، والمذهب، والجهة، وما يجاريها ويصاحبها من انتماءات، وولاءات، ونعرات ضيقة، لم تعد تتجانس مع روح العصر، وقيمه ومفاهيمه. وخاصة في أمة مثل الأمة العربية عرفت بقوة التحديات الخارجية المصحوبة بأطماع في ثرواتها، وموقعها الجغرافي، ومكانتها الحضارية.

ثقافة الحوار التي يريدها الوطن العربي، هي الثقافة التي تكون ريانة بالمفاهيم التي تُعلّي وتُغني قيمة الإنسان في الوطن العربي.

ولعمري فإنَّ الإنسان العربي يشكل جوهر التنمية والرخاء والتقدم ومجاراة العصر، وعلى هذا الأساس تتمسك ثقافة الحوار بهذه القيمة، التي لا تقبل لها النقض من أي طرف، وقوة، وسلطة.

وثقافة الحوار تتمسك بقيمة، الإنسان العربي، وحقوقه، وواجباته، لأنَّها المدخل وطريق العبور الشرعية للقوى المدنية، التي ترفض إقصاء أي قوة اجتماعية مسلحة بحقوقها وواجباتها.

ومادام الإنسان العربي يمثل جوهر التنمية في أبعادها ومضامينها البنائية كلّها فإنَّ بناء قاعدة مادية قادرة على استنبات مفاهيم لثقافة الحوار مالكة لشأنها تتجاوز ثقافة المجتمع الأهلي المهور بمكوناته القرابية الرئيسة مثل: العائلة، والبيئة، والعشيرة، والقبيلة، ومن في حكمها مثل الولاءات المذهبية، والجهوية. فهذه المكونات وولاءاتها لم تعد قادرة على أن تتجاوز انقساماتها وعصبياتها القائمة على أساس قربى الدم ومستوياتها، كما لم تعد قادرة على إقامة علاقات اجتماعية توافق روح العصر وسننه الاجتماعية.

ثقافة الحوار والمجتمع العربي:

هب أنَّ سائلاً يسأل أين مرسى ثقافة الحوار المطلوبة للحياة العربية الجديدة وحياة المجتمع المدني وعلاقاته، وقيمه الكبرى. المجتمع المدني الغائب الحاضر في الحياة العربية الراهنة، الذي تعمل القوى المدنية بإرادتها الشعبية على تكوينه، ومن ثم بلوغه؟...

وإذا قلت المجتمع المدني في الوطن العربي بوصفه بديلاً للمجتمع الأهلي، مجتمع المزرعة/العزبة الذي تتأسس فيه علاقاته الاجتماعية على قربى الدم وعصبياتها، وولاءات مسكونة بعصبية القربى على اختلاف مضامينها ومستوياتها نقول: لا بد من أن تسعف هذا المجتمع بمفاهيم تبدأ أول ما تبدأ من المواطنة بما لها وما عليها، أي انتماء الإنسان العربي إلى وطن ديمقراطي حر، قوامه العدل الاجتماعي، الذي يزيل به الحيف الاجتماعي الذي لحق ويلحق به من طفولته وحتى شيخوخته، ويرد للمضطهدين حقوقهم وواجباتهم في سياق التوازن والتعادل الوظيفي بين الحق والواجب.

وقد ينبري من ينظر لحياة عربية مدنية جديدة من موقع مشاركته في بناء ثقافة الحوار القادرة على استيعاب حاجات الإنسان العربي ومطالبه اليومية، وأهدافه الكبرى فيقول: إنّ البنية التحتية الراهنة، وما يتعين عليها من علاقات اجتماعية غير مؤهلة لإفساح المجال لظهور قوى مدنية لها مشروعها في تجديد ثقافة الحوار ومدّها بالمفاهيم التي تمثل حاضنة للحياة المدنية. كما أنّ ثقافة الحوار الراهنة، والملابسات التي تحيط بها لا تمكن مفاهيمها من إشهار مفهوم القوى الشّعبية، وإرادتها إلى المستوى الذي يُمَكّن المجتمع العربي من الظفر بحياة مدنية.

القُوّة الشعبية موجودة في الشارع العربي بإرادتها الخلاقة، ومدركة لأوضاعها الراهنة، ومالكة لأدوات التغيير الإجرائية، ولوازم المجتمع المدني من قاعدة صناعية لابد من إغنائها، وفلاحة مُمْكِنة، وكهرباء تدخل في الإنتاج الزراعي، وحالة سياسية ديمقراطية، ومواطن عربي مُحصن بحقوقه وواجباته، وعلاقات اجتماعية يحددها فائض الإنتاج القائم على العدل الاجتماعي، تجد محدداتها في البنية التحتية وفي ثقافة الحوار المفتوحة على العصر التي تعلي من مقولة "الرجل المناسب في المكان المناسب" ومحددها الثقافي المتمثل في مبدأ تكافؤ الفرص وروافده، مثل: الكفاءة العلمية والمهنية، والتحصيل العلمي والخبرة... الخ.

إذاً، نحن في مشهد لثقافة الحوار يقاربنا من مجتمع مدني مُدركة صورته وملامحه في المشهد السابق. على غرار ما هو في المجتمعات المدنية المتقدمة، وبصحبته مقوماته مثل: الديمقراطية، حرية الإنسان، وحقوقه، سلطة سياسية مُحَصَّنة بدستور، وقوانين، وتشريعات، تشكل مساحة وسنداً للإنسان في أن يعيش حياته المدنية بعيداً عن الظل السياسي والاجتماعي.

وأنّى نظرت إلى ثقافة الحوار في المجتمعات المتقدمة تجد أنّ المجتمع المدني حاصل تغيير بنيوي تبدعه الإرادة الشعبية مسترشدة بعقد اجتماعي، تشكل شامة حسنه المواطنة، وحقوق الإنسان، وكرامة غير منقوصة، والرأي، والرأي الآخر، وأنظمة سياسية تحكمها صناديق الاقتراع، وفترة زمنية لا تتجاوز عدد أصابع اليد لمن يريد أن يكون على رأس السلطة؛ فروح العصر الراهن وثوراته الثلاث جعلت مفهوم «الزعيم الخالد» محسوبة على الماضي وحده.

ثقافة الحوار والحوار مع الذات:

من أهمّ مُسوّغات تطور ثقافة الحوار، وتجاوز ذاتها، تقديم المفاهيم الجديدة لتكون أمام الإرادة الشعبية ومن يمثلها من شرائح اجتماعية في الشارع العربي لها جاهزيتها في إعادة النظر بمنظومتها المعرفية على ضوء استيعاب التحديات المستجدة في الحياة العربية وصياغتها وفق مضامين عصرية مدنية.

إذن؛ الإعادة هنا حمالة لإرادة التغيير وممارسته على أرض الواقع؛ وما يشي به من ضرورات محلية، ووطنية، وعربية، تسابق الزمن من أجل تعايش سلمي حضاري بين مكوّنات البناء الاجتماعي العربي، المتمثل بالوحدة الوطنية، بوصفها قيمة عليا في العقد الاجتماعي جوهره الإنسان وإنسانيته، وميزة مجتمعية صاغتها أنامل المجتمع بامتياز. والمجتمع المدني إذا كان جوهره قيمة الإنسان العليا، فلابد من أن تقوده القوى الشّعبية، وتؤسس كيانه المدني. هذه القوى على اختلاف شرائحها الاجتماعية، والفكرية، والثقافية، ولابد من أن تكون حريصة كل الحرص على أنّ تنوعها يشكل قوة إغناء لجبلّتها الثقافية؛ والأخلاقية، والروحية، والحيوية، ووحدتها الاجتماعية، ونجاحها في بلوغ مشروعها الحضاري والظّفر به.

وثراء التنوع وقوته في البناء الاجتماعي يشغل في أحيان كثيرة دليل عمل للقوى الشعبية يساعدها في فهم ما يستجد في المجتمع من تحديات، واستشراف المستقبل لتكون الإرادة الشعبية جاهزة للتعامل مع هذه التحديات بأعلى مستوى من السلامة الوطنية والقومية، التي تؤسس لسلامة المجتمع المدني وتطوره إلى الأمام بقوة الإصلاح والتغيير الممنهج، التي تمكن الإرادة الشعبية من السيطرة على التناقضات الموجودة بين شرائح المجتمع تمهيداً للقضاء عليها، وإعلاء المشتركات التي تقوي وحدة هذه الشرائح وتجعلها في موقع مجابهة الأحداث والوقائع البنائية التي تهدد السلم الاجتماعي، واستشرافها قبل وقوعها.

ويظل هدف القوى الشعبية تأصيل حياتها المدنية على أسس مجتمعية، وتعميمها على كافة الأقطار العربية، بحيث تكون مصلحة الأمة العربية تحصيل حاصل للمصلحة المحلية والوطنية. لأنّ المصلحة المحلية ـ كما أسلفنا ـ مصلحة وطنية، والمصلحة الوطنية مصلحة عربية في ثقافة الحوار.

ويخبرنا الاقتراب الأنثروبولوجي الثقافي من ثقافة الحوار أنّ القوى الشعبية من وجهة نظرها هي كل القوى الاجتماعية الحاملة مشروعها الحضاري الذي يتطلع لبناء قاعدة تحتية حديثة، قادرة على خلق تراكم مُتسق في الإنتاج، يخلق الفائض الممكن الذي يملك قامة قوية في تمويل الصناعات الجديدة، وتشغيل اليد العاملة، والقضاء على البطالة، وتحسين دخل المواطن، في سياق المساواة بين أبناء الأمة العربية.

ويفيدنا التحليل الثقافي لثقافة الحوار بحثاً عن القوى الأكثر حيوية، وقدرة على الإسهام في التغيير الجذري للبنى الاجتماعية العربية أنّ الجيل العربي الشاب هو الجيل المؤهل لبناء الحياة المدنية، وترسيخ قيمها وأخلاقها الاجتماعية والروحية، وتفعيلها في بنية ثقافة

الحوار، والنهوض بها لتكون خلفية فكرية للقوى الشعبية المتطلعة إلى المستقبل من خلال تغيير الواقع العربي الراهن، في إطار الشروط الموضوعية والذاتية وليس القفز من فوقها.

إذاً؛ القوى الشعبية، وفي جوانبها جيل الشباب، لا تدير ظهرها لتاريخها لأنّها محسوبة على المستقبل، وقوى المستقبل معنية دائماً وأبداً بالبحث في مشاهد التاريخ العربي، والوقوف أمام أحداثه الكبرى واستخلاص الدروس المستفادة منه.

لذلك، فإنّ ترسيخ الحياة المدنية، بوصفها المشهد الأكثر نجاحاً وظهوراً في مشروع القوى الشعبية يبدأ من معادلة وجود ماضيها في حاضرها، ووجود ماضيها وحاضرها في المستقبل العربي الذي يشكل أحد أهم المفاهيم الرئيسة في ثقافة الحوار.

إذن؛ ثقافة الحوار حتى تكون ثقافة القوى الشعبية، وخاصة جيل الشباب، لابد من أن تراجع نفسها بشكل دائم، وغير متوقف، وتنتج معاني جديدة لكثير من مفاهيمها على ضوء ثقافة العصر التي تنتجها التّغيرات الجارية في الأمم المتقدمة.

إنّ إحلال مفاهيم جديدة في ثقافة الحوار العالمية تعد من طبائع الحياة غُداة ثورة المعلومات والاتصال، والهندسة الوراثية، والثورات التي أنتجت بدورها الشروط الموضوعية لولادة وبزوغ مجتمع المعرفة الذي يقوم اقتصاده على أساس المعلومة، لأنّها السلعة الميزة له.

الشرعية الشعبية.. شرعية مدنية:

أصبحت ثقافة الحوار في وطننا العربي، غداة الحراك الشعبي، ومصاحباته من تغيرات سياسية، واجتماعية، وثقافية، مدعوة لإبداع وطرح مفاهيم جديدة للشرعيات البديلة، أقصد الشّرعيات التي تشكل قاعدة وسنداً لقوى التغيير في الوطن العربي وتحميلها بمضامين جديدة لتكون بمنزلة دليل عمل للقوى الشعبية، وفي مقدمتها الشباب الطامح إلى حياة عربية جديدة تفتح الأبواب للظفر بالمجتمع المدني.

ومن أهم مفاهيم ثقافة الحوار في هذا السياق: الشرعية المدنية، وهي شرعية القوى الشعبية التي تشكل خطوة إلى الأمام في إقامة المجتمع المدني، الذي تُكَوِّنُ جُبْلَتِه المفاهيم السالفة الذكر، من العقد الاجتماعي الذي يشكل الدستور أهم تعبيراته المجتمعية الشعبية... إلى الديمقراطية، وحقوق الإنسان، والرأي والرأي الآخر... الخ.

والخطوة إلى الأمام في بناء المجتمع المدني الذي تريد إقامته القوى الشعبية إذ لا يمكن أن يبقى المجتمع في رحاب مفهوم الثورات المغلق على ذاته، وإنما لابد من أن ينفتح على مفهوم الشرعية الشعبية المدنية.

وثقافة الحوار تخطو خطوة ثانية إلى الأمام، عندما تطرح مفهوم الشرعية المدنية، نهاية المطاف للشرعية الثورية، والشرعية الدينية.

وعندما تفعل ذلك فإنّها تريد أن تُحَصِّن الشرعية الثورية بالشرعية المدنية، وتجعلها تتجاوز ذاتها بعد أن صاحبتها ملابسات كثيرة بفعل أخطاء الأحزاب القومية، عندما أخذت بأسطورة الاستبداد من الأحزاب الشيوعية، والمتمثلة بالحزب القائد، الذي التهم الأحزاب والرأي العام، وحرية القول، مرّة بقوة السلاح، ومرة أخرى بشرعية الحزب القائد.

أما الأحزاب الدينية، فقد حذت حذو الأحزاب القومية بالهيمنة على السلطة السياسية.. ومؤسسات الدولة عندما طرحت أسطورة: الإسلام هو الحل، فانتهت إلى مشارف شرعية الحزب الإسلامي القائد الذي يلغي دور الأحزاب الأخرى بقوة المراسيم، وأسلمة السلطة التي تؤسس لنظام استبدادي مفتوح على جملة من الارتدادات باتجاه المجتمع الأهلي الذي يؤسس علاقاته وولاءاته على أساس القربى الدموية المتمثلة في بنية العائلة والعشيرة، والقبيلة، والشيخ، والولي، والوجيه، وما ينتج عنها من تصفيات محكومة، إلى فضاء الشرعية الثورية الإسلامية وحدها الذي ينتهي بها إلى الاستبداد..

والملاحظ أنّ الشرعية المدنية كأنما تقول للشرعية الثورية: أنا أحميك من أساطير الاستبداد، وأقربك من الشارع العربي الذي يضفي عليك شرعيته الشعبية، التي تمثل شرط الشرعية المدنية وبلوغها بإقامة المجتمع المدني بكل مواصفاته، وحقائقه الاجتماعية وخصائصه الحضارية، وتشهر ثقافة الحوار نفسها معلنة بكثير من مضامينها أنّ الشرعية المدنية شرعية الشارع العربي بامتياز لأنها تستوعب ظاهرة الحراك الشعبي، وتَعيُّن إرادته في الساحات والميادين العربية، حيث أنّ هذا الحراك من منظور الأنثروبولوجيا الثقافية، تَمَكّن بقدراته الخلاقة من إحياء وتجديد مفهوم الشرعية المدنية.

والحق أنّ هذا المفهوم، أوجد المسوّغات المنهجية التي سوّغت سقوط مفهوم الكتلة التاريخية/ من نسق وبنيان ثقافة الحوار الذي اعتمده كثرة من المثقفين العرب، نقلاً عن المفكر الإيطالي الماركسي غرامش، لاستيعاب ظاهرة الحراك الشّعبي في الشارع العربي.

والخلاصة فإنّ الشرعية المدنية بوصفها شرعية القوى الشعبية تعد خطوة إلى الأمام، ونقلة نوعية للشرعية الثورية حتى لا تُصلب على جدران أساطير الاستبداد.

إذاً: هي لم تأت من فراغ، وإنما كانت ثمرة فشل الأحزاب القومية والإسلامية في إدارة الصراع الاجتماعي والسياسي والثقافي وبلوغ المجتمع العربي بر الأمان وشاطئ السلامة من منظور: الحزب القائد، والإسلام هو الحل(**).

وما من شك بأنّ آليات التواصل الاجتماعي التي أفرزتها ثورة المعلومات والاتصال قاربت بين المجتمع العربي والمجتمعات الأورو ـ أمريكية، وبلغ مداه في ثقافة الحوار عندما تربع على عرشها قيمة الإنسان وحريته، فاستنهضت المفاهيم التي تُحَصِّنُ حرية الإنسان العربي، وحقه في حياة اجتماعية قائمة على العدل، والإنصاف، وممارسة حقوقه وحرياته غير منقوصة إطلاقاً. أضف إلى ذلك ما ترافق مع هذا النهوض من مناصرة للشعب العربي،

وثوراته، ومطالبه الإنسانية الملحة من قبل المنظمات والهيئات الدولية الراعية لحقوق الإنسان. وقد كانت الشبكة العنكبوتية الفضاء المفتوح الذي دخل منه الشعب العربي إلى تلك المنظمات.

ثقافة الحوار في المجتمع العربي من أين تبدأ:

إذا كانت ثقافة الحوار في المجتمع العربي حَمَّالة لهمومه وحاجاته وتطلعاته، فإنَّ الشعب العربي بكل شرائحه ومكوناته ينظر إلى ثقافة الحوار بعيون مهمومة بثقافة الحوار حتى تستوعب تحدياته وتجيبه على حاجاته.

وتتمثل معاناة الشعب العربي مع ثقافة الحوار من خلال مدّها بالمفاهيم التي تطرحها ثقافة مجتمع المعرفة، ومكانته في أعلى سلم الحضارة، وإحلال المضامين القادرة أن تغطي هذه المفاهيم، وأن تكون لباسها وسكنها، ومُعَبِّرة عن حاجات الشعب، وهو يعيش شأنه العام بجاهزية تتخطى الصعوبات، بحيث تجيب على أسئلة الواقع العربي سالكة خريطة الطريق نحو المستقبل.

وتيمناً بما للهموم المتبادلة بين ثقافة الحوار والمجتمع العربي الذي يمثل على الدوام حاضنتها بحق، فإنَّ ثقافة الحوار تبدأ فاتحتها بقراءة التحديات، والحاجات المصيرية، والسبل لاستجابات ناجحة وخلاَّقة، واستشراف حركتها المتمثلة بالتخلي والاكتساب، كما تقول لنا الأنثروبولوجيا الثقافية، وهي ترصد جدل الثقافات المُتغيِّرة، ووجهتها في التعامل مع حقائق الحياة العربية بما ملكت من أحداث، ومعطيات مربوطة بدقة بعواملها الداخلية، والخارجية، ومتماهية مع قانون أفرزته الحياة العربية الراهنة يقول: إن التحديات المحلية / الجهوية تحديات وطنية، والتحديات الوطنية تحديات عربية بامتياز، فما يصيب هذا القطر العربي أو ذاك يجد آثاره وصداه في سائر الأقطار العربية، وإن بدرجات متفاوتة.

غير أنَّ استشراف التحديات على اختلاف مضامينها ودرجاتها في الوطن العربي، لابد من أن تكون مُحَصَّنة بقراءة منهجية، وبعيون عربية الولاء، والانتماء معاً، ترى التحديات والاستجابة لها بحقائقها البنائية وشروطها الموضوعية والذاتية، وليس بمنطق الرغبة، بحيث يتم استحداث المفاهيم والمقولات داخل بنية ثقافة الحوار مصحوباً بنهج مستقبلي يرى الوطن العربي في كل حالاته. يشكل المحدد الموضوعي لبناء ثقافة الحوار، وهي تخلع ثوبها البالي.

وفي لحظة الخروج ينصب جهد أبناء الأمة العربية من باحثين، وناشطين سياسيين، وإطارات متخصصة في الشأن الثقافي، ومراكز أبحاث غنية بمجموعات البحث لإعادة تركيب ثقافة الحوار في أبعادها المحلية، والوطنية، والقومية، وللعقد الاجتماعي/ الدستور/ الأولوية في هذه المهام. على أن يعتمد تركيب ثقافة الحوار بناء على منهج الملاحظة بالمعايشة لجدل الثقافة العربية، والإصغاء الدقيق لما يقوله الشارع العربي. وإذا كان العقد الاجتماعي يمثل نواة ومركز ثقافة الحوار في الوطن العربي فإنَّ الإنسان العربي جوهر هذه الثقافة مسكوناً بحقوقه وواجباته وموقعه في سُلَّم صنع القرارات المصيرية.

غير أنَّ تركيب ثقافة الحوار ومراجعة بنيتها، لابد من أن يستند إلى تاريخ الثقافة العربية، لأنها مثَّلت في هذا التاريخ وحدة ثقافية لها خصوصيتها التراكمية في الأفكار والقيم، والنسق المادي والاجتماعي والثقافي:

ومن المهم ونحن نُلمّحُ إلى تباين الأمم في أولوية مواجهة التحديات التي تواجهها، أن نأخذ بالاعتبار أنَّ الطريق للاستجابة لهذه التحديات، لابد من أن يكون مشروطاً بالحقائق التاريخية للثقافة العربية، لأنَّها في أصولها وحدة ثقافية وظيفية متكاملة.

والحق أنَّ المنهجية الثقافية التي تعاملنا بها مع حركة ثقافة الحوار تجعلنا في المكان الصحيح منهجياً ونحن نطرح أولويات عرض المفاهيم على مائدة الحوار الثقافي، ولحظة انتباه وترقب لما يمكن أن يستحدث من مفاهيم جديدة تضاف إلى ثقافة الحوار، وكأنَّنا في هذه الحالة نستجيب لرأي العالمة الأنثروبولوجية الأمريكية[7] (روث بنديكت ruth bendict) في تأكيدها أنَّ السلوك الإنساني في أي ثقافة من الثقافات يمكن فهمه بشكل أفضل، وعلى أحسن وجه على ضوء القيم والمثل العليا، واتجاهات الثقافة العامة التي تقود الثقافة، وتطبعها بطابعها.

ولابد من الإشارة، والقول ماض عن ثقافة الحوار في الوطن العربي، وسبل تحديثها وتنويعها في المفاهيم والأطروحات ليست وليد اللحظة الراهنة، وإنما من ملاحظة الإحالات التي تقوم بها الثقافة العربية خلال تواصلها مع الجديد والمبتكر من المفاهيم والأطروحات، وتلك الآتية في هذه الحركة من الماضي إلى الحاضر العربي، والذاهبة إلى المستقبل مثل: مفهوم الشعب العربي، العروبة والإسلام، الوحدة العربية، والعدل الاجتماعي، وحقوق الإنسان، والعقد الاجتماعي، والدور الحضاري للأمة العربية، والمواطنة، والحرية. وفي تأثيرها المتبادل مع الإنسان تصبح الثقافة العربية المحرك «الميكانيزم» للشعب في تجديد اتجاهاته الكبرى والمصيرية وإغنائه بالفعاليات لإنتاج مفاهيم ثقافة الحوار التي تمكنه من استشراف التحديات واستيعابها ومن ثم السيطرة عليها.

لكنَّ إنتاج المفاهيم وإحلالها داخل ثقافة الحوار، وتطوير المضامين بوضع المعاني الصحيحة والمستجدة للمفاهيم، لابد من أن تكون رهن معركة المصير العربي في استرداد الدور الحضاري للأمة العربية. هذه المعركة التي تجعل المفاهيم ذلولة لها.

ومن هذا التواصل والتساكن بين إنتاج المفاهيم وتطوير معانيها وحق الشعب العربي بأن يعيش معركة مصيره تظفر القوى الشعبية بشرعيتها المدنية التي تجعل ثقافة الحوار تحت السيطرة في عمليات التخلي والاكتساب التي تقوم بها في حالاتها المتغيرة.

وثمة ما تقوله الدراسة بشأن المتغيرات من منظور الأنثروبولوجيا الثقافية، بأن هذه المتغيرات تُعَد أحد العوامل في تنوع الثقافات. ومادام الأمر كذلك، وهو كذلك فإنَّ وضع المتغيرات في مكانها الصحيح داخل البناء الاجتماعي يفرض نفسه على أولوية المفاهيم وترتيب تواجدها في بنية ثقافة الحوار.

وعلى هذا الأساس فإنّ على الباحث الأنثروبولوجي في قضايا الثقافة، وهو يهم بتحصين المفاهيم منهجياً، ووضعها في المسار الصحيح، أن يأخذ بالاعتبار المتغيرات الداخلية والخارجية من منظور أنثروبولوجي ثقافي، ودورها في إثراء ثقافة الحوار بالمفاهيم الجديدة في إطار ما بينها من اعتماد وظيفي متبادل، تضع في حسابها الأولوية مرّة للعامل الداخلي، ومرّة أخرى للعامل الخارجي.

وتسري هذه الحسابات على حال الأمة العربية بقوة وضعف الوحدة الاجتماعية الولاءات في الحياة العربية بعصبياتها على أساس قربى الدم، وقربى الجهة، وقربى المذهب... الخ.

إنّ الشغل الشاغل للباحث الأنثروبولوجي الذي يحسب ولاءاته كلها من أرضية العروبة أن يكون مدخله إلى هذه الولاءات استنهاض المفاهيم التي تؤسس مضامين جديدة للولاءات جذرها الولاء للأمة العربية ووحدتها، وتحررها وعدلها الاجتماعي، استناداً إلى حقائق موضوعية متعينة في البناء الاجتماعي العربي على اختلاف مستوياته. تقول: إن هذه الأمة أرضاً، وشعباً، وثروة تشكل المحدد الموضوعي للتنمية المستدامة، والنهوض الحضاري تجاوبا مع المعادلة القومية التي تقول، إنّ المحلية بالضرورة وطنية، والوطنية بالضرورة عربية.

ولاشك بأن هذه الضرورة تستدعي الباحث الأنثروبولوجي العربي أن يرى الوطن العربي كمحدد موضوعي للتنمية يُمَثّل شرط تجاوز التخلف، والجهل، والفرقة والانقسام وشرط إضفاء الشرعية على القضايا المصيرية المتمثلة بالوحدة العربية أولاً على اختلاف مستوياتها من العمل العربي المشترك، إلى الوحدات الفيدرالية، إلى السوق العربية المشتركة، إلى الوحدة السياسية، المحصنة بمناهضتها لسياسية المحاور المناطقية والحزبية.

والخلاصة: إنّ ثقافة الحوار هي الأمة بمطالبها وهمومها، وتطلعاتها، ومعاركها، والأمة هي ثقافة الحوار إذ استوعبت التحديات والتطلعات المنحازة إلى الإرادة الشعبية. وإذا أرادت أن ترتقي بالحوار الثقافي إلى مستوى آمالها وآلامها وأهدافها.

هوامش ومراجع الدراسة:

(1) د. عز الدين دياب ــ دراسات أنثروبولجية تطبيقية ــ الدار الوطنية الجديدة ــ دمشق 2006 ـ ط 1 ـ ص178.

(2) من أجل معرفة أكثر برواد الأنثروبولوجيا الثقافية ودراساتها الحقلية ـ يرجى الرجوع إلى الكتب الآتية:

1 ـ د. أحمد الخشاب ـ دراسات أنثروبولوجية ـ ط2 ــ مكتبة الأنجلو المصرية 1959 ــ مصر العربية.

2 ــ د. علي محمود إسلام الفار ــ الأنثروبولجيا الاجتماعية / الدراسات الحقلية في المجتمعات البدائية ــ ط5 ــ دار المعارف 1984 ــ مصر العربية

3 ـ د.قباري محمد اسماعيل ـ الأنثروبولوجيا العامة ـ منشأة المعارف ـ الاسكندرية ـ مصر العربية 1977م.

4 ـ د. عز الدين دياب ـ التحليل الاجتماعي لظاهرة الانقسام السياسي في الوطن العربي ـ مكتبة مدبولي ـ مصر العربية 1993.

(3) د. محمد عابد الجابري ـ في نقد الحاجة إلى الإصلاح ــ ط1 ــ مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ـ 2005 ـ ص 162- 163.

(*)اختيار هذه المفاهيم خضع لمنطق الرغبة من قبل الباحث حتى يضفي على ثقافة الحوار ما يريد قوله عن ثقافة الحوار في المجتمع العربي.

(4) يرجى الرجوع إلى كتابنا: دراسات أنثروبولوجية تطبيقية، سالف الذكر ص 184- 189.

(5) المعجم الوجيز ــ مجمع اللغة العربية ــ مصر العربية ـ القاهرة 1995 ـ ص 614.

(6) يقصد بالثقافة العربية قول الأنثروبولجيا فيها من أنها كل ما ينتجه المجتمع العربي ويعيشه من عادات، وتقاليد، وأعراف، ونتاج مادي وروحي وحضاري.

(**) ما قلناه عن أطروحة: «الإسلام هو الحل» لا يعني إطلاقاً التّنكر للثقافة الإسلامية عقيدة، وتجربة اجتماعية تاريخية، ومفاهيم أكدت معانيها قدرتها على التعايش مع طبائع العصر الراهن، وكثرة من معطيات ثوراته، بل ندعو إلى الاستئناس بهذه الثقافة وقيمها الكبرى بعيداً عن الغلو والإقصاء، والرأي الواحد المالك للحقيقة، والتمسك بالعادات والتقاليد والأعراف التي أملتها الحياة العربية عهد ذاك، والتي جبّتها الحياة الاجتماعية الراهنة.

(7) نقلاً عن د.قباري محمد إسماعيل ــ الأنثروبولوجيا العامة ـ منشأة المعارف ـ 1977 ـ ص 489.

□□

أسماء في الذاكرة..

علي خلقي

رائد القصة السورية في سورية
.. وثلاثون عاماً على الرحيل

□ بشار منافيخي

ولد سعيد بن حسني حورانيّة في دمشق عام 1929م في حي الميدان (حيّ محمّد الأشمر)، لأسرة حورانيّة أصلها بدويّ، قدمت إلى الشام من منطقة
عندما صنَّف النقّاد المرحوم القاص علي خلقي (1910 ــ 1984) بين «مظاليم الأدب» لم يخطئوا كثيراً؛ لأن هذا الشعور الحقيقي الذي تلبَّسه في حياته وكأن لسان حاله يردّد مع شاعر القطرين خليل مطران (1872 ــ 1949) حين قال:

أحسنتُ ظنّي ، والليالي   لَمْ توافِقْ حُسْنَ ظَنّي

ورجعتُ في سوقٍ   عرضتُ بضاعتي فيها بِغَبْنِ

أفكانَ ذلكَ ذنبها؟   أم كانَ ذنبي ؟ لا تَسَلْني

بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على رحيل الأديب والقاص المرحوم علي خلقي رائد القصة القصيرة في سورية نورد فيما يلي محطات في حياة هذا الرائد الحافلة بالعطاء على الرغم من حالات البؤس والألم والتشرد التي تعرض لها في مطلع حياته والتي كانت أكبر دافع له لكتابة قصصه الواقعية بأسلوب الإنسان الذي يكتب يوم قلبه ولسان شعبه.

أسرته ونشأته:

هو علي بن مصطفى خلقي بن عثمان النوري ينتسب إلى عائلة ألبانية الأصل تدعى (أوليا زادة) في مدينة قولا وهي المدينة التي ينتمي إليها خديوي مصر محمد علي باشا الكبير، وكان جده عثمان النوري قائداً في الحملة التي غزا إبراهيم باشا المصري سورية

عام 1832 وقد استوطن دمشق وتزوج وأنجب مصطفى خلقي (1851 ـ 1916) الذي انتسب إلى المدرسة الحربية في استانبول وتخرج منها ضابطاً، وكان من كبار الأدباء والشعراء في زمانه، وعُرف عنه أنه كان أحد أقطاب الثورة الفكرية والإصلاحية المنددة بسياسة الأتراك تجاه الشعوب للسلطنة ونظم أشعاراً وطنية وأخذ الناس يتداولونها سراً وعلانية فغضبت عليه السلطات العثمانية ونفته إلى دمشق وعين في قضاء دوما القريب من دمشق وكانت له مراسلات مع رجالات الفكر والإصلاح في مصر منهم فيلسوف الشرق جمال الدين الأفغاني (1838 ـ 1897) والشيخ محمد عبده مفتي الديار المصرية (1849 ــ 1905) ومن أشعاره التي هاجم فيها سياسة حزب الاتحاد والترقي:

لا تسل عن حال أهل الاتحاد

إنهم في الأرض جرثوم الفساد

وفي سنوات عمره الأخيرة فقد بصره وتوفي سنة 1916 ودُفن في مقبرة الدحداح بدمشق وأعقب عدة أبناء منهم (جودة وأكرم وعلي).

أما أديبنا القاص المرحوم علي خلقي فقد وُلد في قضاء دوما القريب من دمشق عام 1910 وقيل 1911 وعاش في كنف والده ووالدته وفي مطلع سنة 1916 توفي والده ثم والدته التي لحقته بعد شهور فانتقل علي خلقي إلى منزل أخيه الأكبر ولاقى هناك عذاب زوجة أخيه القاسية.

دراسته ومزاولته مهنة التعليم:

عندما بلغ علي خلقي سن التعليم انتسب إلى إحدى المدارس الابتدائية في دمشق زمن اندلاع الحرب العالمية الأولى، وقد شاهد بأم عينيه في أثناء ذهابه إلى المدرسة الناس هياكل عظمية نتيجة الجوع والفقر والمرض، وفي إحدى المرات شاهد أيضاً أعواد المشانق التي نُصبت للأحرار العرب في 6 أيار 1916 في ساحة المرجة والذي أمر بإعدامهم جمال باشا السفاح قائد الجيش الرابع في سورية، وشهد أيضاً عام 1918 الجيوش التركية المهزومة، وبسبب مرض ثم وفاة أخته الصغرى هرب علي خلقي إلى بيروت وأقام في منزل شقيقته الكبرى وكان صهره أحد وجهاء المدينة فأدخله المدرسة الثانوية ليتابع دراسته، ولكن لم يحالفه الحظ بسبب وفاة صهره فعاد إلى دمشق وانتسب إلى المدرسة العلمانية (اللاييك) ليتابع دراسته الثانوية، وفي عام 1928 نال الشهادة الثانوية وعُيّن عام 1929 معلماً في محافظة السويداء، وفي أثناء زيارته لدمشق شارك علي خلقي في المظاهرة الوطنية التي خرجت في ذكرى وعد بلفور المشؤوم فاعتقلته السلطات الفرنسية وزجته في السجن، وبعد خروجه طُرد من وظيفة التعليم، وفي عام 1932 انتسب إلى مدرسة دار المعلمين بدمشق، وبعد تخرجه عُيّن معلماً في قرى جبل الشيخ، ثم انتقل بعدها إلى دير الزور ثم الحسكة وشاهد فيهما الأمية منتشرة كالوباء، وكان الإقطاعيون يأمرونه بتعليم أبنائهم وحدهم فرفض وأصر على تعليم أبناء

الفلاحين والكادحين، ثم أصبح مديراً لإحدى المدارس، وبعد شق الأنفس عاد إلى دمشق بعد مزاولته لمهنة التعليم لأكثر من أربعين عاماً.

تكوّن ثقافته:

مرّت على القاص علي خلقي في بداية حياته الأدبية العديد من العوامل التي كان لها دور بارز في تكوّن ثقافته والتي دفعته بأن يتجه إلى كتابة القصة القصيرة، وكان العامل الأول هو ولعه بفن التمثيل والمسرح، ومنذ طفولته كان يهرب من المدرسة ليشاهد أخاه أكرم خلقي (1902 ـ 1968) وهو يتدرب ويمثل على خشبات المسرح مع الفرق المحلية أو الفرق العربية التي كانت تزور دمشق وتقدم المسرحيات العالمية، وقد حفظ عدداً كبيراً من المقاطع المسرحية خلال مشاهدته لتلك العروض، وفي مطلع عام 1917 شاهد علي خلقي عدداً من الفرق الأجنبية التي تقدم المسرح الإيمائي الصامت، وكان لهذا الفن المسرحي أثر في أعماله القصصية، وقد أشار إلى ذلك د. شاكر مصطفى (1921 ـ 1997) في كتابه « محاضرات في القصة القصيرة في سورية » حيث قال: « تأثر خلقي كل التأثر بالمسرح وبأخيه الممثل الذي كان يراقبه خلال التمرين، وحفظ عن ظهر قلب أدواره .. وكانت لهذه الثقافة أثرها في قصصه فإن الإخراج فيها يكاد يكون مسرحياً ... إنه يكتب وهو يتمثل المسرح أمامه».

أما العامل الثاني في تكون ثقافة علي خلقي فهو القراءة واطلاعه على الأدب العربي والعالمي وقد بدأ هذه المرحلة في أثناء إقامته الأولى في بيروت (1922 ـ 1923) حيث اطلع على أعمال كبار الكتّاب والنقاد المسرحيين المنشورة في الصحف والمجلات المصرية كالمقطم والأهرام والفكاهة والسياسة الأسبوعية.

ثم تابع علي خلقي قراءته لأعمال الكتّاب العالميين والعرب أمثال أناتول فرانس وغوته وطه حسين والمازني والعقاد وكرم ملحم كرم والمنفلوطي وجبران خليل جبران وجرجي زيدان ... وغيرهم.

وبعد عودته إلى دمشق اطلع على عدد كبير من كتب الأدب والتاريخ ودواوين الشعراء العرب وكتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني وألف ليلة وليلة التي كانت تملأ رفوف المكتبة الظاهرية وكان لهذه القراءة أعظم الأثر في تطوره الفكري، أما العامل الثالث فهو حضوره لمجالس الكتّاب والأدباء في الحلقات والمنتديات الأدبية التي كانت تعقد في بيروت ودمشق.

وفي أثناء إقامته الثانية في بيروت عام 1926 اتصل بحلقات بعض الشعراء والأدباء اللبنانيين كان منهم: الياس أبو شبكة (1903 ـ 1940)، وخليل تقي الدين (1906ـ 1965)، وأمين نخلة (1901ــ 1976)، وبشارة الخوري (1885 ــ 1968)، وكرم

ملحم كرم (1903 ــ 1959)، ويوسف إبراهيم يزبك (1901 ـ 1982)، وعلي ناصر الدين (1894 ــ 1974) ... وغيرهم الكثير، والذين شجعوه على الكتابة في القصة، وكانت باكورة أعماله القصصية هي قصة (زميرة العيد) التي نشرها في بيروت.

وفي أثناء عودته إلى دمشق عام 1929 اتصل علي خلقي بحلقة الأدباء الشباب التي تكونت في زمن: د.كامل عياد (1901 ــ 1986)، والأديب والصحفي اللبناني سليم خياطة (1909 ــ 1965) الذي كان يدرِّس الحقوق في الجامعة السورية، وفؤاد الشايب (1911 ــ 1970)، وميشيل عفلق (1910 ــ 1989)، وشيخ النقاد سعيد قاسم الجزائري (1913 ـ 1981م).

وقد شجعت هذه الحلقة علي خلقي على متابعة الكتابة ونشرها فكتب قصتي (العم طنوس، وبائعة الزنبق).

ريادة القصة القصيرة:

تفرد القاص علي خلقي منذ أواخر عشرينات القرن الماضي في كتابة ونشر القصة القصيرة في سورية، ووصفت أعماله القصصية بأنها تصوير رائع لحياة عصره، بعضها يروي ما قاسى في حياته الخاصة من مآسٍ، وبعضها يقص علينا مشكلات الناس ويعبّر فيه عن إحساسه بالقطاعات المسحوقة في المجتمع فعمل على فضح العادات الاجتماعية الفاسدة والبالية، نال على أثرها شهرة واسعة على الساحة الأدبية في سورية ولبنان، وأصبح له جمهور كبير من القراء.

المجموعة اليتيمة .. ربيع وخريف:

تعتبر المجموعة اليتيمة والوحيدة التي أصدرها علي خلقي في حياته الأدبية والتي سماها (ربيع وخريف) وهي كالرواية التراجيدية التي عاشها طيلة حياته وتتألف تلك الرواية من عدة فصول: الفصل الأول بدأ عند نشره الجزء الأول بعد صعود نجمه في المجموعة وذلك عام 1931 وكان حلمه أن يسدد ديونه ويكسب قوته بقلمه ولكن القدر كان له بالمرصاد فتعرض للخسارة ولم يستطع دفع تكاليف الطباعة، فانصرف للحياة وإلى العمل والتعليم لسنوات طويلة وقد عبّر خلقي عن هذه التجربة الأولى في قصيدة جاء فيها:

قالوا الشباب ربيع ولكن شبابي خريف

أنا الصغير ولكن قد شيبتني الصروف

وفي شقائي أني هانت علي الحتوف

فليتني قد حوتني مثل الوحوش كهوف

أما الفصل الثاني فكان عام 1944 حيث ذهب برفقة صديقه فؤاد الشايب إلى بيروت لطباعة الجزء الثاني من (ربيع وخريف) وهي قصص كتبها في أثناء مرحلة مزاولته مهنة التعليم في الجزيرة السورية وتتحدث عن معاناة

الفلاحين في الجزيرة السورية عندما شاهدها، وعندما وصلوا إلى بيروت وجد علي خلقي لدى دور النشر نوعاً من الاستغلال والغبن فرفض نشرها وعادو إلى دمشق ووضعها في الدرج وبعدها اختفت وضاعت.

أما الفصل الثالث من الرواية فكان في أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات من القرن الماضي عندما كتب علي خلقي المجموعة للمرة الثالثة والتي تحتوي على قصص مطولة منها قصة (لن أحمل السلاح) و (ابن الشهيد) وغيرها وفي أثناء تلك الفترة تعرض علي خلقي لمرض فأعطاه الطبيب علاجاً وهو عبارة عن دواء يحتوي على مادة (الكورتيزون) ونظراً لاستعماله الدواء بطريقة خاطئة أدى إلى إصابته بحالات من الهلوسة والهواجس والأوهام حيث أحس بأنه مطارد، وكانت حالة البلاد في تلك الفترة تسودها الاضطرابات السياسية وعندما توقفت سيارة بالقرب من داره شعر بأن عناصر الأمن جاءت لتلقي القبض عليه فسارع إلى الحمام وأحرق مسودة تلك المجموعة في موقد الحمام وبعد صحوته من تلك الحالة ندم كثيراً.

أما الفصل الرابع من الرواية فكان في مطلع الثمانينيات حيث كان أصدقاؤه قد ساعدوه على جمع بعض قصصه المنشورة في الصحف والمجلات في دمشق وبيروت، وقد أخذها على عجل صديقه الأديب المرحوم عبدالمعين ملوحي (1918 ــ 2006) إلى عند الأستاذ علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتاب العرب ونُشرت عام 1980 وكان علي خلقي غير راض عنها لعدم شمولها كافة قصصه.

وانتهى الفصل الأخير من الرواية بوفاة القاص علي خلقي بتاريخ 1984/11/20، وكان يطمح المرحوم علي خلقي كما جاء في حواره مع الأستاذ محمود موعد عام 1981 بالبحث عن المسودة ونشرها كاملة ثم كتابة مشروع رواية بعنوان « الكورتيزون ».

وأخيراً لقد امتزج المرحوم علي خلقي بالقصة القصيرة على مدى أكثر من خمسين عاماً نحت خلالها الصخر بأظافره وذاق مرارة الحرمان والتشرد لكي يصمد أمام برودة الخريف، وكافح طويلاً ليكتب اسمه بأحرف من نور في سجل ريادة القصة القصيرة في سورية ليبقى ربيعاً دائماً دافئاً تذكره الأجيال إلى آخر الزمان.

ونأمل ونرجو المؤسسات الثقافية في بلدنا الحبيب بأن تحقق حلمه وتجمع كافة أعماله المنشورة وتطبع بمجموعة الأعمال الكاملة.

المراجع :

- د. شاكر مصطفى: محاضرات عن القصة في سورية، القاهرة 1958.
- د. محمد موفاكا: الألبانيون في سورية ودورهم في الحياة السورية، كتاب المؤتمر الثاني لتاريخ بلاد الشام، ج1، دمشق 1978.

- علي خلقي: ربيع وخريف، ط2، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980.
- أدهم آل الجندي: أعلام الأدب والفن، الجزء الأول، دمشق، 1954.
- عادل أبو شنب: صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 123، أيار 1973.
- محمود موعد: مقابلة مع علي خلقي مؤلف ربيع وخريف، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، الأعداد 123، 124، 125، تموز، آب، أيلول 1981.

□□

الشعر..

ينمو على مهل حبيبي..

□ محمد الهادي الجزيري

(إلى صغيري خالد محرّضي على الحياة)

ينمو على مهل حبيبي
ابنة الجيران ترقبه وتنمو
والهوى ينمو على مرأى من الآذانِ
والمترنّح السكران والمتسوّل الأعمى
وكلّ نوافذ الجيرانِ
كلُّ حكاية في الحيّ تنشر عطر حبّهما
وتعزل دولة الكهّانِ
لكنّي حزينٌ
قد يُجلدان غدا
إذا ما شوهدا يتقاسمان رؤى وحلوى
قد يقام عليهما حدّ الذين يحرّمون جميع أفعال الحياةِ
ويقطعون طريق شعبي باسم ربّ العالمينْ

ماذا جرى للطيّبين المولعين بربّهم؟
والمؤمنين براية حمراء
تخفق بين أضلعهم
وأعلى كلّ مدرسة وصومعة
وفي غيم الجنينْ؟
لا ليس ذا علماً كما يتوهّم الغربانُ
بل قلب من الورد المضمّخ بالدماء
مقسّم بالعدل بين ... جميعنا
بنسائنا وصغارنا وشيوخنا وجنودنا
حتّى الذي ينأى بعيداً في تخوم الأرضِ
حين يراهُ
يذهلُ ثمّ يُزهرُ رغم غربته
ويشهدُ أنّه الحبّ المبينْ

ماذا جرى لسلالة العشّاق والشعراء ؟

يا اللهُ ... مَنْ هؤلاء؟

كيف تسلّلوا من ثورة مُثلى

إلى أحلامنا وبيوتنا

متنكّرين بديننا والياسمين؟

ما هذه الغيمات يا اللهُ؟

أين بناتنا المتصيّدات لكلّ عِلْم شاردٍ؟

المُبكرات إلى المعامل والحقولِ

الغادياتُ مع الغروبِ بلقمة العيش الكريم

لأهلهنّ وبعضِ أشباه الرجال العاطلين عن الحياةِ

الصابرات على الأذى

الخارجات على الحريم

الساخرات من الخصاصة والفحولِ

الضاحكات القاتلات بحسنهنّ

المشرقات المسعفات بودّهنّ

الصارمات إذا تحرّشت الضباع بهنّ

أين حرائر الوطن الذي استثنيْتَه

من فتنة المتأسلمين؟

كيف انتهى كهنوتهم عيناً على أعراسنا

ومظلّة دكناء تحجبُ شمسنا وهلالنا

وحكومة زرقاء تمحو كلّ أزهار الحديقةِ

والطيور جميعهم

لتكون يوما أرضنا وسماءنا؟

ينمو على مهل حبيبي

ابنة الجيران ترقبه وتنمو

والهوى ينمو

نهاراً في مربّع تربة البايات*

حذو اللهِ والموتى

وليلاً تحت فانوس الزقاقِ

أمام شبّاكي تماما.

لن أسلّم للظلام العاشقيْنِ

ولن يُعاين دمعتي أحدٌ

وإن كنتُ الحزينْ.

* تربة الباي "مقبرة حكّام تونس القدامى، تقع بالمدينة العتيقة على بعد أمتار من بيتي"

مدارات..

فادية غيبور

غيمٌ على وجه السماء وقلعةٌ منسيّة بين الجبال بعيدة

أرنو إلى شرفاتها

وأمدّ قلبي نحو أغنية المروج

وأنثني نحو السؤال حزينة:

من يمنح العشاق نصفَ هُيامهم ؟!..

من يقرأ العطر العتيق على تخوم السنديان؟..

ومدينة الحبّ النقيّ تشدّني نحو الطفولة واليفاعةِ

حيث أولى أغنياتي تعانقَتْ في كلّ منعطفٍ

وأزهرَ ماؤها ثلجاً يسافر نحو أوجاع الجفافِ

فيورق الماء اخضراراً مترفاً تلوَ اخضرارْ..

أين المدينة حيث قلبي رتّب النبضاتِ وارفةً

وعانق قلعةً أزلية التحنانِ تمسح دمعنا

بحجارة التاريخ إن غابت ظلال طفولة عن ظلّها؟....

لكنها عمراً تنامت في ظلال السنديان شجيرة في ظلّ أخرى

وتزيّنتْ كي يسعد الأطفال والعشاقُ

والتاريخ بين حجارة تشدو وأخرى تستحمّ بعطرها

وتطلّ من أعلى الهضابِ

تؤرّخُ الأيام والأحلامَ والقصصَ المثيرة

حيث رهط الجنّ يقرأ ما تيّسر من عبيرِ الورد والدفلى

وغابة سنديانٍ لا تزال تضمّنا..

وتقول: ابقوا ها هنا..

صدري دفيءٌ في ليالي البرد يا مصيافُ..

من قطع الشجيرات الفتيّةَ وهي تزهو بين أحضان الجبال؟!..

مَنْ باعَ أغصانَ الشجرْ؟!..

من قال للأطفالِ:

إنا جائعون ومتعبون وخائفون وما سبيلٌ للسفرْ؟!

يا أيها المتباعدونَ عن الندى

عن بيلسانٍ ينحني لرفيف عصفور "يزقّ" صغارَهُ

عند اخضلالِ الأغنياتِ على سريرٍ كان طفلاً

أذهلته حكايةٌ ورديّةٌ بين الدفاترِ

فانثنى وجعاً وقد حلّ الجفافُ

وقُطِّعتْ أوصالُ غاباتِ الجبالْ..

لا "بطلٌ" يمنحها الغذاء أو الدواءَ

ولا صديقٌ للجمالِ فيوقظ اللوحاتِ من عشبٍ

ومن زَهرٍ..

لقد ملَّ الأنامُ منَ التوسُّلِ والفجيعةِ والبكاءْ

وهمُ الذين تقاسموا الأغصانَ من بردٍ وجوعْ..

ثم ناموا ظامئينْ

والماء يُمطِرُ غيمةً في إثرِ أخرى

لكنّهم... لم ينظروا

فهمُ الجياع الطيبونَ القانعونْ..

* * * * *

ـ هذي أنا.. رجَع الصدى: من أنتِ يا..

وذكرتُ..

كنت أنا..

ودفاتري قربي تحاولُ أنْ تصوغَ حكايةً

يشدو بها فرح الصغار

ويلمونَ دموعَهم للباحثينَ عن الذين تناهبوا

أوقاتهم.. أقواتهم..

ومضوْا يسوقونَ الخرافَ

ولم يكونوا في متاهاتِ القطيعْ.

هيهاتِ.. يا وطني الجميلَ أما تعبتَ من

الرّهان؟!..

أوما تعبتَ من انتظارِ الأغنياتِ تدقّ أبواب

القلوبِ الطيبة؟!..

أو ما ذكرتَ طفولةً كانت لنا في كلِّ مدرسةٍ

تصوغُ على الدفاتر حلمَنا الأبقى

وينهمر الكلامُ على تضاريس الورق؟!..

ها أغنياتُ طفولةٍ..

ها موسمٌ للقلب يشدو

للعروبةِ والمحبة والسلامْ

يا من ترشّون الدروب عطورَ أسئلةٍ

ولا تتذمرونْ..

فعلى تفاصيلِ البيوتِ النائماتِ تعانقَ الأطفالُ

وانهمروا إلى كتبِ القراءة والحسابِ

فيقرؤونَ ويكتبونَ ويرسمونْ!..

الله..!.. يا هذا الأريجُ المنحني لبراءة الأطفالِ

حين يبلسمونَ بضحكة عبقيةٍ

وجعَ الكبار الصامدينْ

وجعَ الكبار المتعبين!

□□

هذا أنا ..

□ محمد توفيق يونس

هذا أنا،
لا أحملُ إلا ظليّ.
وحلماً تَكشّفَ في التفّكرِ والهوى،
وتكوكبَ في الحبِّ وفي الحقيقة.
كانت كلُّ ينابيعِ الرفضِ تجري معي،
وما من شيء خارجَ الموتِ المحضِ،
يحسبُ نفسهُ دليلَ الوجودْ.
حينها،
كان قد أتى على الإنسانِ،حينٌ من الدهرِ
يُوقظ الروحَ أغلالاً ، وخمراً معتقةً.
حينها،
لم يعدْ الحلمُ يسبقُ مجهولَهُ،
ولم تعدْ الجراحُ ترّجُ الزمانْ،
وما هوالآنَ مضى،أسلمَ غدهُ للجنونْ.
حينها،
أتيتكِ بما هو أنا،
لأسطعَ في ظلالكِ
وأدركَ شمسكِ ،وأناديكِ:
مُديْ أرضاً لاتضيقُ،
ووروداً لايذبلْ ،
وفضاءً لايملكُ إلا وعدَ الحبِّ.
وأناديْ الغيبَ:
تَمسّكْ بيديْ،
دُلني على النجم الذي يهديْ،
والذي يهوي،
وتَقدمْ حلمي لترى:
هذا الشعاعَ الذي هبطَ من أرضنا،
وكنتُ أسبقُ ترحالهُ ،
لأكتشفَ دربَ الغيم،
وألتمسَ براعمَ الكلام،
وحنيني مسافرٌ في أدمعيْ.
حينها،
هجرتني خطاي، وحاصرني المدارْ
ولمْ يعدْ ليّ:
غيرُ مطلقِ الضوء
وما حولنا،
لاشيء غيرُ الدمِ والانتظارْ.

□□

كألغاز الدجى

❑ يحيى محيي الدين

عارٍ

كورد يستفز عبور

أخيلتي نهيدك

حين ينتبه المحار

سيّما أن العبير

مساؤه ذاك المدى

بوس وأقمار

وعالٍ مثل ألغاز الدجى

صلى بمحراب المغيب

وما سجى

لكأنما دقت نواقيس الرجا

هوناً ومزماراً

فلا تحزنْ

إذا ما غضّ ماء

تحت جنح الليل طرفا

والتوى في ضمتي

أفق وأزهار

وغنتْ روضة

غرس الصبا في ظلها

برقاً

وجنتْ في مشارفها

صباحات وأطيار

فمم وقتا

وأنت تصوغني

ترنو إلى الماء الذي

سلك الشهيق فصارني

كم لملم الغيث المؤجل

خفقتي

وأنا المدون موجة

تخفي الرؤى

قمراً يعد الهمس
أو ترثيه أمطار
وكم عرف الهوى
جزرا ومدا
بين رمل في القصيد
وبين حزني
واستمد
طقوس خصب واستبد
بصمتي سوسن وأشعار
فردي عريك المسحور
عني ، هاته
إني إذا ما هيمن العطر
النزيل بوردتين
دنوت مني
واستوى فل وصبار
وما قاربت جيد الياسمين
بلمسة
فتباعد النحر البهي
وكم دنا من صبوتي
ماء ونار
كلما هادنت نهدا

غافلتني عتمة عرفت
عناويني وأسحاري؟!
كأن دنان خمر
قد غفتْ واستيقظت
في الروح أفكاري
فأيني قد نما ما بينها
بين وبيني
أين تأخذني سلافات رها*
يوماً
وظل مشتهى
ومت ستندمل البحار
هاهنا
تتقاذف الأحوال هيلي
فإذا بدا لليأس خيل
لا ترابط في الصدى خيلي
وأنا غريب
أو قريب فاسألي
هل في نشيدي للنوى**
بيت وأسوار

* رها : السائر يسير سيراً سهلاً . ويقال رها البحر إذا سكن
** نوى : المهاجر تحول من مكان إلى آخر

أفتش عنك لا

أبدي بنياك الضحى

قلقا

ولا أخلو إلى روحي

أفسر خيبتي شمعاً

فبوحي

طال عزفك وانحنى

غيم ونوار

فمن غيري

إذا وجدٌ سنا

غنى لأطيار الحجلْ

من ألهب الوقت الندي

غيري بأسراب القبلْ

لا ترتدي مثل الهدى

لا تخلعي ثوب العسلْ

أو فاعذريني

والهوى أعذار .

□□

مملكة الأزهار

□ رضوان الحزواني

مَنْ غيرُهُ يزنُ الرياحَ بكفِّهِ - وتدورُ مروحةُ الأثيرِ؟

والرّيحُ تذرو الذّكرياتِ - وكلَّ أحلامَ الغرورِ

ودمُ الحكاياتِ القديمةِ لم يزلْ يسري بشريانِ الجذورِ

وأمدُّ أجنحةَ الخيالِ - أطوفُ في أفقٍ مُثيرِ

ويراعتي لهفى لثغرِ حبيبةٍ - وَسُلافةٍ منْ نورِ

لأشيدَ مملكتي منَ الأزهارِ - منْ وهجِ الشّعورِ

ولْتركض الأيامُ في وادي التّهورِ

* * *

لي كوكبٌ وضّاءُ في أفقٍ رحيبِ

تحلو الحياةُ بضفتَيْه بلا رقيبٍ أو حَسيبِ

تلهو فراشاتُ الرّبيعِ كما تشاءُ منَ الشّروقِ إلى الغروبِ

وكما يحبُّ الطيرُ يصدحُ بالنّديِّ وبالشّجيِّ وبالعجيبِ

ومواسمي زهوُ السّنابلْ

والغرُّ سُمّاري وأسرابُ البلابلْ

والقبراتُ تمدّ أجنحةَ الوئامِ في ظلِّ الخمائلْ

وأُطلُّ منْ قصري إلى الأفقِ الشّطيرِ

يا بانيَ الأهرامِ من صُمِّ الصّخورِ

أبنيتَ قصراً منْ ضياءِ الرّوحِ ورديّاً مداهْ؟

يا صاحبَ الأوتادِ هلْ سمّرتَ أقدامَ الحياةْ

أجعلْتَ وادي النيلِ يجري مثلما تهوى على مرِّ العصورِ؟

أم أنّه كدُّ العبيدِ وشهقةُ السّوطِ المريرِ؟

هيهاتَ تبني من سياطِ القهرِ هانئةَ القصورِ

* * *

في مهجتي قبسٌ مُقدّسْ

يستيقظُ الإصباحُ مهما اللّيلُ عَسْعَسْ

بوحُ القرنفلِ رايتي - دربُ المجرّةِ غايتي

ورأيتُني أحدو الرّياحَ - وأمتطي مُهرَ العبيرِ

وأطوفُ في الآفاقِ - أسري في بلادِ الياسمينْ

وأحطُّ في قصرِ البنفسجْ

وتلوحُ لي ذاتُ العمادْ

وثمودُ جابوا الصّخرَ في وادي العنادْ

مرّوا على الدّنيا عُتاةً قادرينْ

وبنَوا قصوراً فارهينْ

زالوا وظلّتْ عبرةً للعابرينْ

ما غيّروا وجهَ الحياةِ لأنّهم قد أُشربوا حُبَّ الصّخورِ

فتكوا بناقةِ صالحٍ ظمأى تَحِنُّ إلى الغديرِ

ورُغاءُ طفلتِها يقولُ للأفلاكِ: دوري

وتدورُ مروحةُ الأثيرِ

* * *

وكتبتُ والأطيابُ ترشحُ من سُطوري

والحبرُ في شفةِ اليراعِ يفيضُ منْ عطرِ الشّعورِ

الحرفُ زهرةُ عاشقٍ ـ وذؤابةُ القمرِ المنيرِ

لا درهمٌ يرشي الحروفَ ولا مُمالأةُ الأميرِ

هذي القصائدُ واحةُ الظمآنِ في حرِّ الهجيرِ

وتجودُ بالنّعمى الغمائمْ

والنّاسُ من حولي في بهجةُ العيشِ النّضيرِ

لكنّ هائجةَ التتارِ يغيظها همسُ الأقاحي والنّسائمْ

ويدوسُ هولاكو دفاترَ كلِّ عُشّاقِ السّنابلِ والزّنابقِ والبراعمْ

ويصادرُ الأشعارَ ـ يصبغُ حبرُها نهرَ المآتمْ

ويحطّمُ الأزهارَ والأقمارَ ـ يغتصبُ الحمائمْ

ويشيدُ أبراجَ الجماجمْ

لكنّه هل غيّرَ الدنيا؟ وهل بنى جسراً إلى قصرِ الخلودِ؟

وتدورُ مروحةُ الأثيرِ

* * *

في كلِّ عامٍ والرّبيعُ يزورُنا يروي لنا قصصَ الزّهورِ

قدْ هشّمتْ أفيالُ كسرى قامةَ الملكِ الأسيرِ

لكنّها هلْ هشّمَتْ فيه إباءَ الشّمسِ والنّخلِ البواسقْ؟

أوَ ما ترونَ دماءَهُ انبثقَتْ شقائقْ؟

أيظنُّ كسرى أنّه يستطيعُ تغييرَ الحياةِ في الكونِ الكبيرِ؟

السّيفُ لا يقوى على قتلِ الحقائقْ

إيوانُ كسرى قد تداعى وامّحى منه الأثرْ

وشقائقُ النّعمانِ تحيا كلَّ عامٍ ـ تزدهرْ

وتضيءُ في الأذهانِ أحلامَ الخَوَرْنَقِ والسّديرِ

وتدورُ مروحةُ الأثيرِ

* * *

مَنْ غيرُهُ يزنُ الرياحَ بكفِّهِ ـ وتدورُ مروحةُ الأثيرِ؟

والغيمةُ البيضاءُ متّكئي ومملكتي سُطوري

تتزاحمُ النّجماتُ حولي شاهداتٍ في حبورِ

وأخطُّ حكمةَ والدي:

أعلى الممالكِ ما يُشادُ على الزّهورِ

المجدُ للأزهارِ في سِفرِ العُطورِ

عطرُ القصيدةِ يغسلُ الأوزارَ في ليلِ الضّميرِ

ويصوغُ إنسانَ هذا العصرِ والزّمنِ الضّريرِ

وأمدُّ أهدابَ القولِ في للّذي برأ الجمالَ وقالَ للأفلاكِ: دوري

المجدُ للأزهارِ والقلبِ النّضيرِ

المجدُ للأزهارِ والقلبِ النّضيرِ

□□

القصة..

ما لم يقله الأصفهاني في كتاب الأغاني

□ إبراهيم درغوثي

عندما عرضت عليه شهادتي الجامعية، كنت فخورة بنفسي، مزهوة بها كطاووس من طواويس ملوك بلاد فارس القديمة. و كان رأسي يناطح السحاب ويحتك بزرقة السماء...

إجازة في اللغة والآداب العربية، أبليت كثيرا من سراويل الدجين للحصول عليها، فعلقت النسخة الأصلية منها في صدر بيتنا، وأقام لها والدي الأفراح والليالي الملاح. لكنني رأيت الرجل ينظر إلى الورقة بقرف ولا مبالاة.

تأمل "صناجة العرب" شهادتي مدة من وراء زجاج نظارتيه، ثم ردها لي وهو يهمهم باحتقار :

ـ أما هذه فما عادت تنفع في شيء...

ثم أضاف، وغليونه يتحرك بنزق تحت شاربه الكث:

ـ هزي يا نواعم شعرك الحرير،

خلي الشعر الناعم مع الهوا يطير...

هذا ما أحتاجه يا آنستي، أما ما بقي فلا يعنيني...

يا رب السماء، ماذا يفيد إذن في هذا العالم الذي صار لا يقدر الشهائد العليا؟

ظللت أتمتم بهذه الجملة إلى أن سمعته يرد:

ـ فنانات كثيرات أنزلتهن من الجبل، لا يعرفن القراءة والكتابة وحولتهن بقدرة قادر إلى سيدات في مجتمع المخمل....

هل سمعت بمجتمع سيدات المخمل يا آنستي؟

يعني سيدات في المجتمع الراقي الذي لا يدخله إلا من ولد ليلة القدر.

أنا صانع النجوم يا آنستي. بمقدوري أن أحولك بين ليلة وضحاها إلى فنانة كبيرة. فهل تقبلين؟

ويزيد في الضحك والانبساط. وأنا أتضاءل وانسحق تحت ثقل شهادتي الجامعية التي ما عادت تصلح إلا للتعليق على الجدران ...

ويسقط ثقل الشهادة على بدني، فيدكني دكاً ويحولني إلى ذبابة في مزبلة. ذبابة جاءت تتسول الشهرة وتظن أن بيدها مفاتيح السماء وهي تحمل على عاتقها ورقة ممهورة بخاتم الوزارة العالية.

ومن وراء ذهولي وحيرتي، رأيت الرجل يعود إلى الضحك بصخب وهو يخبط برجليه على الزربية الكبيرة التي كانت تغطي أرضية الغرفة الباذخة في جمالها وثرائها.

حين رآني أنظر إلى رجليه تخبطان عليها، قال:

ـ هذه هدية من بلاد فارس وصلتني عن طريق باريس. إكرامية من واحدة من اللاتي حدثتك عنهن.

واحدة كانت تمسح شعرها المقمل بالزيت، وتسكن في زريبة مع الحيوانات المنزلية، ولا تعرف من اللباس إلا الروبافيكا، ومن الأكل سوى الكسكسي المطبوخ في الماء. ولا تذوق اللحم إلا يوم عيد الأضحى. والآن، يا حلوتي، ما عادت تلبس إلا الممهور من طرف أرباب الماركات العالمية، ولا تأكل إلا بالشوكة والسكين. ولا تشرب إلا في الكريستال.

ويعود إلى الضحك بصخب، فأعود إلى التضاؤل حدّ الذوبان، إلى أن قال:

ـ سمعت من مدير دار الثقافة التي كانت تغني مع كورالها، في قرية نائية، منزوية على سفح جبل، أن لها صوتاً عذباً شبيه بهسيس النسمة فوق الزهور وبترانيم الأطيار في صباحات الصيف الباكرة. وأكد لي في سهرة شراب وعربدة أحيتها على شرفنا مغنية عجوز بمناسبة صدور ألبومها الجديد الذي لحنت أغانيه، أنها طينة خام. جمالها وحشي خارج من الغابة البكر ونفسها أحلى من المسك. كأنها حورية من حوريات الجنة. فقررت أن أراها لأسمع صوتها وأتمتع بمغناها. فاتفقت مع مدير دار الثقافة على السفر لبلادها والدخول في شعاب الغابة ووهادها، علنا نظفر بهذه الريم ونسعد بهذا النعيم وكان ما كان. زرنا القرية فعرفت هذه الفتاة التي سيكون لها شأن مذكور على كر الأيام والدهور.

والغريب في الأمر أنها كانت خجولة في تلك الأيام وهي تقف أمامي في ثوبها القطني الخفيف منتعلة حذاء أسود، كاد لونه يغيب تحت غبار الطريق. فعرفت أنني سأصنع بها العجب في عالم الغناء والطرب وأنها ستكون أحلى من أسمهان وأغنج من صبوحات القيان.

دعوتها للالتحاق بنا لعاصمة البلاد، فوافقت دون الرجوع لرأي ولي أمرها. فزدت اقتناعاً بأنها اللقطة التي ظللت أبحث عنها طول العمر في عالم الجان والبشر. ولهذا حديث يطول يا بنت الناس...

وزاد وهو يطوح برأسه ذات اليمين وذات الشمال كما الأعمى الذي فقد بصره وبصيرته:

ـ هي امرأة قادمة من زمن آخر، من زمن ضارب في القدم . ذاك الذي عاشه البشر في مغاور، وعلى الأشجار. تثيرك من أول نظرة بعينيها عيون المها، وبقدها المياس، يا قدها المياس يا عمري...

وسألني وهو يلف جسدي بنظرة خاطفة إن كنت أعرف صاحب هذه الأغنية؟

فقلت له : لا.

فقال : هي للعندليب الأسمر، عبد الحليم حافظ. غناها جماعة قبله، ولكنني مغرم بها بصوت حليم.

وبدأ ينشد مغمض العينين:

قدّك المياس يا عمري...

يا غصين البان كاليسر...

أنت أحلى الناس في نظري...

جلّ من سواك يا قمري...

وطلب مني أن أغني معه ديو، قال، حتى أجرب نبرات صوتك وحلاوته وطلاوته، وإن كان سيطرب السلاطين أم لا، لأن نجاح الفنان في الإطراب يا ستي...

ثم استدرك، ذهبنا بعيدا ونسينا صاحبتنا الفنانة التي أخرجتها من مغاور الجبل وأسكنتها في أفخر الفلل، فباعتني بفلس ونسيت البارحة والأمس.

ثم نظر ناحيتي مسكونا بالريبة والتوجس:

ـ أنت أيضا يا دنانير تريدين أن تصبحي فنانة كبيرة وتطيري حتى السماء السابعة، ادفعي الثمن وستنالين مرغوبك.

ورأيت في عينيه غيمة حزن مليئة بالمطر فيها دموع جافة حد اليباس.

و رأيت داخل الغيمة بروقاً تنذر بانفجار مطر مدمرة، فوقفت وأنا أعتذر:

ـ سأعود مرة أخرى.

ومددت يدي أريد لملمة حقيبتي : مرآتي الصغيرة وإصبع أحمر شفاه وملقط شعر و... أشياء أخرى لا لزوم لذكرها...

كان وهو يفرغ محتويات الحقيبة الصغيرة فوق طاولة صغيرة وسط الصالون أول ما جلست عنده يتأوه ويطلب المعذرة لأن من عاداته السيئة ـ كما قال ـ أنه لا يطيق أن يرى حقيبة يد نسوية مغلقة. وأنه يخاف هذه الحقائب بعدما حاولت فنانة معروفة جداً في الوسط الفني اغتياله ذات مرة بواسطة سكين كانت تدسها في حقيبة يدها.

وقام متجهاً نحو الباب وهو يسرع في خطوه، فتبعته، ولم أدر إن كان مدّ لي يده للمصافحة أم لا. فقد سمعت وراء ظهري اصطفاق الباب، ورأيت فوانيس الشارع تملأ ليل المدينة بالأنوار...

ومرت أيام إلى أن يئست من الالتقاء به مرة أخرى، فبدأت في البحث عن ممر جديد وشخص فريد يوصلني لبغيتي ومنى قلبي في اقتحام عالم الفن وتوابعه وزوابعه. لكن جاءت منه البشارة قبل أن أتأكد من الخسارة، فقد كنت بين اليقظة والنوم عندما وصلتني منه رسالة قصيرة على هاتفي المحمول تنادي وتقول:

" دنانير، ستصل تاكسي بعد قليل أمام بيتك. لقد دفعت للسائق معلوم نقلك ذهابا وإيابا. رجاء لا تتأخري، ولا تتركي رجل السيارة يطيل في انتظاره".

كان الليل قد توسط، وكنت في فراشي على وشك النوم. وهاهو رجل الحكاية يدعوني للمثول بين يديه.

ويرجوني في القدوم إليه. فما عساني أفعل؟ وهل أرفض أم أقبل؟

ظللت بين الرجاء والتمني والرفض والقبول إلى أن صرخ زمور سيارة أمام بيتي، فهز قلبي ووحدتي.

فقمت واقفة لأصلح من شأني وألبي نداء من دعاني.

مرت بنا السيارة في شوارع خالية إلا من قطط ترعى في القمامة وسكارى آخر الليل يغادرون الحانات وحدانا وزرافات. والرجل الجالس أمام المقود يحرك إبرة الراديو ولا يصبر على محطة إذاعية واحدة.

كان قلقاً كأن الريح تحته، أو كمن فقد اليقين. وكنت على وشك الصراخ أن عد بي إلى بيتي حين أوقف السيارة أمام باب قصر منيف، فأسرع خادم ليفسح له في الطريق. وسمعت نباح كلاب ضخمة.

ورأيتها تقفز في أقفاصها المنتصبة قريباً من الباب الكبير . ثلاثة كلاب من نوع البلدوغ سوداء مرقطة بالأبيض كأنها شياطين مردة بعيونها التي تقدح شرراً وبأصواتها الخارجة من سراديب الجحيم.

تركني سائق التاكسي واقفة أمام الباب الداخلي وذهب في حال سبيله وأصوات الكلاب المزمجرة تهز المكان وتزعج سكون الحديقة الكبيرة الهادئة في سباتها حتى خرج لي من حيث لا أدري رجل قصير القامة ذو جسم ضئيل مدسوس في مئزر أحمر به أزرار مذهبة وشرائط ملونة، كأنه واحد من الأقزام السبعة، فحياني وهدأ من روعي بابتسامة زرعها على شفتيه وهو يقول:

ـ لا تخافي، هذه روبوهات على شكل كلاب مبرمجة لتقفز و تنبح كلما فتح الباب الخارجي للقصر.

وغمز بعينه. ومسح ابتسامته من على شفتيه، واستدار وهو يطلب مني أن أتبعه.

قادني في ممرات ودهاليز مضاءة بنور خافت كالذي يهتدي به السراق أو يستنير بضوئه العياق، إلى أن وصلنا أمام باب مكتب مغلق، فنقر عليه بإصبعه وهو يهمهم:

ـ افتح يا سمسم أبوابك نحن الأقزام...

وظل واقفا حتى جاءنا صوت من الداخل يطلب منا الولوج، فدفعني بيديه الصغيرتين دفعاً لطيفاً إلى الداخل وولى الأدبار هاربا من الديار.

وفاجأني هروبه، فالتفت ورائي. رأيت الرجل يسير على عجلتين صغيرتين مدسوستين تحت المئزر الطويل، تئزان وتصران صريراً لطيفاً على جليز الممر. فتذكرت كلامه عن كلاب الباب وامتلأ قلبي بالعذاب، لكن صوتاً مطمئناً ناداني من وراء طاولة تكدست فوقها عشرات الكتب والمجلات والجرائد، فقصدت الصوت القادم من وسط غمامة من الضباب وأنا أهتز من الخوف والاضطراب.

عندما اعتادت عيناي النظر في المكان، عرفت صاحبي، صناجة العرب وفنان الغناء والطرب الذي كنت التقيته في داره يوم جئته أعرض عليه شهادتي العلمية راجية منه أن يفسح لي في مجالسته وأن يرغبني في مؤانسته. لكن صوته فقط ظل على حاله بينما تغيرت هيئته وشكله فقد رأيت وراء الطاولة رجلاً آخر غابت عنه الأناقة وهو يلبس ثياب الفاقة. فزاد استغرابي واشتد خوفي وعذابي وندمت عن استماعي لصوت القلب وتركي لما قاله العقل عندما وصلتني الدعوة فلبيتها من دون تفكير ووافقت عليها دون تدبير.

وقام الرجل يستقبلني بالود ويفرش في طريقي الورد، هاشاً باشاً كأنني نزلت له من السماء السابعة. فأحسست بالاطمئنان وكفّ قلبي عن الوجيب والخفقان. وبدون مقدمات قال، وابتسامة رائقة تزين وجهه العريض:

ـ سأحتاجك يا دنانير، فلا تبخلي علينا بما كسبت من علم ومعرفة وأنت صاحبة الشهادة السنية المدموغة بخاتم الوزارة العلية. لقد تقادم العهد على ما اختاره العرب من أصوات مائة وقد رغبت في إكمال كتابي بأصوات جديدة في الغناء لم يعرفها ابن سريج ولا الموصلي، ولم تغنها حبابة ولا علوية. أريد أن أضيف إلى الكتاب مائة صوت جديد مما أطرب العرب بعد الواثق والمعتز والراشد والرشيد.

وزاد استغرابي وأنا أتابع حركات الرجل وهو يفتح كتاباً ويغلق آخر ويمد يده إلى مجلة أو جريدة يتصفحها دقيقة ثم يرمي بها أرضاً ليعود لكتاب جديد ومجلة حديثة، فقلت له:

ـ أنا يا سيدي تنقصني الدراية بأرباب الغناء وربانه. لقد جئتك لتعلمني الإطراب لا لأحدثك عن المغنين والأصحاب.

فقال دون أن يلتفت لحديثي:

ـ لا عليك. سنتعاون.

وبدأ يسرد على مسامعي أسماء المطربين والمطربات، الأحياء منهم والأموات. وهو يطلب رأيي في كل واحد وواحدة كأنني بالفن عليمة و بعوالم الغناء فهيمة:

ـ ما رأيك في أم كلثوم؟

سأختار لها الصوت الذي تقول فيه:

هذه ليلتي وحلم حياتي

بين ماض من الزمان وآت

الهوى أنت كله والأماني

فاملأ الكأس بالغرام وهات.

ويحضن عوده ويبدأ بالترنم بهذا اللحن بصوت أعذب من بلابل الربيع وأرق من شحارير الوديان والينابيع، وأنا أدق على خشب الطاولة بيدي وأوقع الأنغام برجلي.

وعبد الوهاب. آه... وآه. .من عبد الوهاب. صوته لذيذ أحلى من شراب النبيذ، وترديداته وتنهيداته تعيد للشيخ شبابه و تشرع للسرور أبوابه وتحرك للهناء أسبابه.

واحتضن العود ومرر عليه أنامله فأنّتْ وحنّتْ حنين الوالدة للمولود. وشدا فأجاد وأطرب:

يا ضفاف النيــل بالله ويا خضر الروابى

هل رأيتن على النهر فتى غضَّ الإهـاب

أسمر الجبهة كالخمرة فى النور المذاب

سابحاً في زورق من صنع أحلام الشباب.

إن يكن مر وحيا من بعيـد أو قريب

فصفيه وأعيدي وصــفه فهـو حبيبى

•••

يا حبيبى هذه ليلة حبي

آه لو شاركتنى أفراح قلبي...

والتفت صوبي وقال :

ـ تعرفين. لن أؤرخ هذه المرة للشعراء كما فعلت في الكتاب القديم، بل سأذكر بالمغنين والمطربين. سأحدث عن أحوالهم وأذكر أفعالهم. فهم فرسان هذا الزمن الذين استقامت لهم الدنيا بمالها وجمالها فاحتضنتهم الدور الفاخرة والنزل العامرة وهلل لهم الصغير والكبير والداب على الحصير.

وقال كلاماً كثيراً وأنا بين اليقظة والمنام. تارة أصحو فأجاريه في الغناء وطوراً أغفو فلا أفيق إلا وهو يهمزني بريشة العود في فخذي مذكراً بفناني عصره ومن سبقهم :

عبد الحليم حافظ وفيروز ونجاة الصغيرة وأسمهان و وردة الجزائرية وحبيبة مسيكة وعبد الهادي بالخياط و ماجدة الرومي وسميرة بن سعيد و علية التونسية ونبيل شعيل وعمرو دياب ومحمد عبدو وكاظم الساهر وغيرهم ممن لا أعرف له ذكرا ولم يخطر على بال إلى أن قال:

ـ سنبدأ بهؤلاء. نختار من بعض أغانيهم التي أطربت السماع و أهاجت الأطماع ونخبر سيرهم الزكية ومناقبهم العلية ثم نعود للبحث عما جادت به قرائح الشعراء وأنامل الملحنين من أنغام خالدة على كرّ الدهور ومرّ الأزمنة والمواقيت.

وأخرج من تحت الطاولة أجهزة تسجيل راح يفرغ فيها ما وثقه من أغان وهو يتمايل في طرب.

وأنا أتابع حركاته وسكناته وكأنني في عالم مسحور.

وظللنا على هذه الحال مدة لا يعرف مقدارها الا العلي القدير، فقد كنا في مكان لا علم لي فيه على تقدير الساعة إلا أنه كان في كل مرة يأمر لي وله بما لذ وطاب من المأكل والشراب ويرشدني إلى الكنيف إذا رغبت في قضاء الحاجة.

وأعود فأجده في حالة من الوجد القصوى. يترنم بالألحان وينادي لحضوره الفانة والفنان. فتجيئه الأغاني طائعة مطيعة فيملأ بها استماراته ويرتب من بينها خياراته. إلى أن صاح:

ـ الآن استوى كتاب الأغاني الجديدة في نسخة فريدة ستزين مجالس الطرب والأنس وليالي الجواري الخنس. وقام، فمشى وأمرني فمشيت وراءه إلى أن أوقفني أمام جدار انفتح فيه باب عندما اقتربنا منه. واجتزنا الباب، فتبعته وأنا النائمة إلى أن دخلنا حديقة فسيحة تزدهي بالأشجار والأزهار فقطعناها حتى وصلنا فسطاطاً كبيراً في وسطه دكة ضخمة فرشت بالزرابي والطنافس والأرائك يجلس عليها فريقان : على اليمين غلمان كأنهم اللؤلؤ والمرجان، وعلى الشمال جوار حسان قاصرات الطرف كأنهن الدرر المتلألئة في السماء الزاهرة، وهم يلعبون بمهارة بالأرغن الرومي والدف والطبل والطنبور والعود والناي والبربط والرباب. فترتفع من بين أصابعهم موسيقى عذبة تأسر القلب وتسعد اللب.

قلت مشدوهة :

ـ يا الله... لهذه الألحان حلاوة وطلاوة السنفونيات العصرية.

فرد علي:

ـ نحن لا نعرف هذه التوصيفات لموسيقانا. نحن نتعامل مع هذه الآلات كما نتعامل مع القلوب، فتطيعنا طاعة الحبيب للحبيب.

وقادني من يدي فأجلسني في صدر المجلس وهو يقول:

ـ جئتكم الليلة بدنانير المغنية، وصفق فخرجت من وراء ستار من الحرير سبع جوار حسان بدأن بالرقص والتمايل مصحوبات بالدق على الطنبور والتصفيق والتصفير المنغم الفتان.

وأنا في حيرة من أمري أدير الرأس ذات اليمين وذات الشمال وأميس ميس الريم أمام هذا السحر الحلال. إلى أن قال غننا يا دنانير لحن ابن محرز في شعر نصيب:

أهاج هواك المنزل المتقادم؟

نعم، ويه ممن شجاك معالم.

ولم أدر كيف انساب اللحن من حلقي، نغم كالماء السلسبيل. وكنت كلما جودت في الغناء زاد الطرب وتسارع رقص الجواري وهن يتمايلن ويتطوحن حولي كما أغصان البان تحت نسائم الربيع الفتان حتى وقعن على الأرض من الإعياء و التعب.

وأنا أعيد الغناء وأجيد ولا أكل ولا أمل. والرجل يصفق بيديه ويضرب الأرض برجليه ويقول:

ـ سأصنع منك نجمة نجوم السماء يا دنانير.

ويأمر لي بشراب له طعم العسل، كلما رشفت منه سرى في بدني كدبيب النمل. فيزداد تنغيمي للغنوة وتطريبي للحضور...

وفجأة صفق بطريقة خاصة فقام الحضور والتفوا بي وصاروا يدورون حولي دوران الخذروف وأنا أدور معهم حتى أغمي علي.

حين أفقت وجدتني في بيتي وناقوس هاتفي الجوال يقرع قرعاً عنيفاً فمددت يدي لأسكته لما اعتراني من دوار وأنا أفتح عيني. لكن الهاتف عاد يناديني . يصمت لحظة ثم يعود للنداء.

حين استجبت له، سمعت صوت الأستاذ ، صناجة العرب يصيح:

ـ أين كنت يا امرأة؟ ظللنا ثلاثة أيام نبحث عنك ولا نجد لك أثرا حتى كدت أعلم الشرطة عن غيابك؟

لم استوعب حديث الرجل، ولم أقدر مقصده وأنا بين اليقظة والنوم فسألته أن يطلبني بعد ساعة، وأغلقت الهاتف وعدت للنوم فقد كان رأسي أثقل من جبل وهو يحط بكلكله على جسدي المتعب.

يومها لم أدر إن كان الهاتف قد عاد للرنين أم لا لأنني لم أفق من النوم إلا بعد منتصف النهار. ظللت نائمة ولم أفق إلا عندما حرك ذاك الرجل الصغير ذو الرداء الأحمر الذي استقبلني أمام القصر، أرنبة أنفي بإصبعين من حرير وعندما تأكد من أنني فتحت عيني، ابتسم في وجهي وقال لي: سلاماً ثم رفرف قرب سقف البيت بجناحين من نور، وطار من خلال فتحة صغيرة في الشباك.

فقمت لأرد عليه السلام وأستفسره عن سر العجلتين المركبتين تحت سرواله ولكنه ذاب كما يذوب السكر في كأس ماء.

تثاءبت وتمطيت ونظرت إلى وجهي في مرآة صغيرة مثبتة أمامي على الجدار وهتفت لنفسي بافتخار:

تبارك الذي صورك فأحسن التصوير: عينا غزالة برية وسط وجه أسمر في لون القمح يموج فوقه شعر أسود كريش الغراب وصدر عامر بالحياة فماذا تركت لبقية النساء يا بنت الحلال؟

وضحكت وأنا أبحث تحت السرير عن حذاء أمتطيه لأذهب للحمام، فواعجبي، وجدت كندرة بديعة ما كانت في يوم من الأيام على ملك، يميني كندرة من الجلد مطرزة بخيوط من الذهب

والفضة ومرصعة بأحجار كريمة تخطف الألباب. بهرني نورها وجمالها فبقيت أتأمل في حسنها حيناً من الوقت وأنا أتساءل كيف وصلت هذه التحفة إلى هنا ومن أوصلها إلى بيت نومي؟

وتركتها إلى حين تحت إلحاح الحاجة لأعود إليها مرة أخرى، وذهبت إلى الحمام حافية القدمين أقفز كالعصفور وأنشد في حبور.

لما عدت لأرتب سريري، وجدت على الملاءة قرب المخدة، ذات اليمين وذات الشمال، قرطين من اللؤلؤ يخلبان الأبصار. فبقيت يدي معلقة في الهواء وهزت دقات قلبي صدري حتى كاد ينفجر. وأصابتني بهتة ما بعدها بهتة، فجلست على الحافة غير مصدقة بصري وما يرى.

وعندما تداركت أمري، التقطت القرطين وفحصتهما فحصاً جيداً ثم وضعتهما مع "الكندرة" في صندوق صغير أحكمت إغلاقه وذهبت إلى المطبخ أحضر لنفسي قهوة سوداء. قلت، لعلها تعيد لي توازني وترد عن رأسي هذا الطنين الذي كاد يهلكني.

ترشفت القهوة على مهل وأنا أسترجع ما وقع لي منذ أن استعدت وعيي، فعادت لي ذكرى الهاتف وصناجة العرب الذي كان يسألني عن غيبتي وأنا بين اليقظة والنوم، فزاد استغرابي وكبرت حيرتي وازداد الطنين داخل طبلة أذني ولم أجد لي من حل إلا العودة للفراش لعلي أفهم ما جرى لي اليوم.

لعلي أستوعب استغراب وسخرية رجل الموسيقى حين عدت فاتصلت به للرد على رقم هاتفه المسجل على جهازي، فقال لي :

ـ كفى هذرا يا امرأة، أنا لم أرك منذ مدة طويلة. لم أرك منذ أن غادرتني مغضبة، فقلت لك أنت لا تعرفين الكذب لذلك سأجعل منك نجمة نجوم الطرب في كل بلاد العرب.

ثم أضاف وهو يضحك ضحكته التي حفظتها عن ظهر قلب:

ـ على كل دعينا من هذه الحديث. لقد اتصلت بك لأدعوك للاستعداد للمشاركة في كاستينغ برنامج "عالم النجوم". سنصور بعد شهر في الأستوديو بروفات لهواة الغناء من الشباب والشابات فلا تضيعي هذه الفرصة وتعالي لأصنع منك بعدها العجب العجاب.

استلقيت على السرير وشغلت مسجلا وضعت في قلبه شريطاً لأغاني فيروز. تركت القلب يدق وأغمضت عيني فجاء الصوت حلواً، لذيذاً، ميلنكوليكيا هز بدني حد الارتعاش، فأغفيت وطرت على بساط الريح أبو الجنحين. ونسيت الدنيا وما فيها والنغم الساحر يسري في كياني سريان السم في اللديغ.

يا شقيق الروح من جسدي
أهوى بي منك أم ألم
أيها الظبي الذي شردا
تركتني مقلتاك سدى

زعموا أني أراك غدا
وأظن الموت دون غدي
أين مني اليوم ما زعموا
أدن شيئا أيها القمر
كاد يمحو نورك الخفر
أدلال منك أم حذر
يا نسيم الروح من بلدي
خبر الأحباب كيف هم...
هل طالت غفوتي؟ هل طال طيراني في ملكوت الرب مع هذا الصوت الخارج من مسام السماء ؟

فظللت هائمة في ملكوت الرب إلى أن عادت الأسئلة الحارقة تدق على رأسي بعنف:

هل أصدق رجل الموسيقى وهو يقول:

ـ طلبناك حتى كدنا نيأس من وجودك.

هل أسكت عما اكتشفت تحت السرير وفوق الملاءة؟

ومن أوصل تلك الأشياء الثمينة تحت سريري وفوقه؟

ألم أكن عنده كل هذه الأيام والليالي؟

أليس هو من كان يسجل أغاني فناني عصر النهضة العربية في قصره؟

أليس هو من جعلني أغني ذاك الدور الجميل لابن محرز في شعر نصيب؟

يا رب العرش العظيم ونون وما يسطرون وكن فيكون...

أكاد أجن فمن يعيد لعقلي صوابه...؟

□□

قصّتان..

☐ هاشم غرايبة*

ظلال

نبهتني لهما ومضة ضوء من مصباح الشارع وشت بالريح التي شقت طريقها بين ستارتين..

الساعة الثالثة أو الرابعة صباحاً.

هو في مكان تحيط به خيالات بلا ألوان يلقيها الملاكان المكلفان بالكتابة، يغوص قوامه في عتمة مطبقة، ولا يرى منه الملكان المكلفان بتدوين أفعاله وأقواله غير رأسه الأشيب وهو يعوم وسط حلقة من الضوء تنبعث من شاشة الكمبيوتر..

الآن هو يبذل جهداً ومشقة في تنظيم أفكاره تمهيداً لمؤلفه الأساسي عن "ظلال الحياة".. لكن الصور تتبعثر في رأسه على هواها:

(انقلبت عربة يجرها حمار. والبطيخات (وقعت) على الأرض. حمام دموي. ثم إن السائق البدين شرع بالصياح واستفزاز رجل نحيل دهن شعره بالزيت.

عند مقعد في موقف السيارات جلس رجل بربطة عنق حمراء وقميص أبيض وبدلة زرقاء، ويضع حقيبة على ركبتيه. لم يصعد إلى الحافلة.. ربما كان بانتظار حدث آخر.

سيدة عجوز تثاءبت. كان فمها فارغاً وواسعاً.. ثم شاهدا قطة مدهوسة، ضغطت العجوز رأسه على بطنها وقالت: "لا تنظر، وإلا سوف تبكيها في نومك الطويل".

---

* قاصّ وروائي من الأردن.

عند الشارة الضوئية غجريةٌ برأس حليق: "قمل؟". كانت ساقها اليسرى مكشوفة بمقدار لمحة عابرة.

مرت مر السحاب بناية لم تكتمل، وكثبان من الرمال.. مقهى. ورق تواليت. دخان. رجلان أصلعان ينحنيان إلى الأمام، الرأسان متلامسان تقريبا.

أطلال بيت تراثي. كرسي مكسور الساق. سقف من القرميد. شباك من ألمنيوم ميت. شجرة ليمون. رائحة سمك مقلي. وبين هلالين تحضر خيالات قارب وبحر وأمواج.

ثمة بستان يزدهي بزهر الرمان، جامع ذو مئذنة مقزمة، أشجار نخيل، ربما سرو كثيف.. بشر يتزاحمون أمام بنك بارد الزجاج.. شوارع في حالة فوضى.. شارع طويل طويل وله نهاية. وعند هذه النقطة يتشعب الطريق: واحد منحدر، والآخر يميل بيسر وسهولة. وليس هناك أية علامة في ذاكرته تشير إلى أين تؤدي هاتان الشعبتان.. ومع إمعان الملكان في السهو عن خيالاته رمت الرياح حبات رمل صغيرة مثل المطر. كان على العجوز أن يحدد بسرعة أي الشعبتين يختار؛ هل يأخذ الطريق القصير الصعب الصاعد، أو الطريق اليسير الهابط إلى أسفل؟)

على أية حال لن أحتار، سوف أنهض وأغلق الكومبيوتر. وسوف أباعد بين الستارتين، وأقف قرب النافذة أرقب انفجار النهار..

تقريباً لم أقم.. سمعت صوتاً عميقاً وشبحياً يشبه حسفة المطر على عشب يابس، صوتاً يسحب وراءه أثراً لأصداء بعيدة..

فتحت عيني، وفتح الملكان الناعسان دفتريهما فكانا أبيضين!

□□

رسالة إلى كافكا

- أيّةُ رمية نرد دارت بالأرض دورتها هذا الصباح لترمي حزمة شمس على مخدتي.

"يا أنت، أيتها الشمس التي لا ينضب نورها، أفرح هذا الصباح بحزمة أشعتك. وأتوهج مع ذرات الهباء في حزمة ضوئك كي أتبعك....

خذيني أيتها الحرة مع شعاعك المنسحب إلى فضائك الشاسع".

أنهت الشمس زيارتها القصيرة لمخدتي. سحبت آخر خيوطها الذهبية وظليت مستلقياً أراقب عنكبوتاً مدلى بخيطه الواهي يهبط على الزاوية..

- آه يا كافكا..

تمنيتُ لو أنقلب عنكبوتاً لساعة واحدة.. لا. لا.. ساعة واحدة لا تكفي لاجتياز سور السجن.. طيب. ليوم واحد. إذن عَلَيّ أن أتسلق الجدار، وأمر من بين الأسلاك الشائكة أعلى السور، سأتبختر قليلاً أمام كوخ الخفير وأخرج له لساني اللزج شامتاً، وأمضي إلى الجهة الأخرى. ترى كم سرعة العنكبوت ماشياً؟.. هناك عند حافة الجدار سأتدلى بخيط لعابي الواهي. عامداً سأتدلى على نافذة مدير السجن. سألقي نظرة على ما بداخلها من باب الفضول، ثم أتابع نحو الأسفل.. كم سيحتاج عنكبوت ليتدلى مسافة عشرة أمتار مضافاً إليها دقيقة تلصص على غرفة المدير وهي تضطرب بسبب هرب سجين؟.. التجربة ذاتها ستعطي الجواب. الآن سأقطع الشارع.. ماذا لو داستني قدم عابر، أو "فعسني" عجل سيارة مارة؟ إذن عَلَيّ أن أنتظر حلول الظلام إلى حين تنقطع الحركة. لا. لا.. هذه خطة غير مضمونة: ماذا لو صرت عنكبوتاً إلى الأبد؟ أية حياة هي حياة العناكب..

ما هي عاداتها وتقاليدها..

كيف ينسج العنكبوت شبكته ليصطاد رزقه؟ حتى لو نجحت.. هل أمضي حياتي اصطاد الحشرات؟..

حياة العناكب غير مسلية.

- أفضل أن أصير عصفورَ دُوريّ..

يرفرف جناحيه برشاقة ويطير..

هذا أفضل..

أحطّ على السلك الشائك فوق السور..

ألقي نظرة أخيرة على الأسوار، الأسلاك الشائكة، البنادق، المهاجع، الزنازين، المطبخ ذو الرائحة المنفرة.. ألوي رقبتي، وأميل رأسي قليلاً كما تفعل العصافير، وألقي تحية الوداع على أصدقائي المنهمكين في الدوران في باحة السجن، ثم أنطلق.. أحوم حول الباحة، أرفرف فوق الأسوار، أمر من أمام أنف الخفير الواقف خلف رشاشه في برجه العالي.. ثم أبتعد مسرعاً، وأختفي في زرقة السماء الواسعة. هاها؟ ماذا لو اختارتني رمية النرد.. ماذا إذا قيّضت السماء بازاً يلقفني.. ماذا لو وقعت في فخ صبي.. فليس لي خبرة العصافير. صياد يصوب نحوي بندقية رش.. كيف أنجو؟!

- في الحقيقة، لا أريد أن أصير عصفوراً، ولا أحب أن أكون عنكبوتاً..

أريد أن أظل إنساناً وحسب.

فقط أريد أن أظل إنساناً عادياً..

عادياً وحراً.

□□

القصة..

شيخ المريدين..

□ جيكر خورشيد

بعد تقبيل العديد من الأيادي النتنة، وإغراء الكثير من ذوي النفوس الدنيئة أخيراً تمّ تعييني وكيل معلم في قرية من قرى شمالنا الحبيب تدعى "كوبلك" القريبة من شلّالات ميدانكي السّاحرة.

طار قلبي فرحاً حين استلمت قرار تكليفي وخيّل إليّ أنّ الدنيا بدأت تبتسم لي، فركبت متن سيارة انطلقت بي صوب الشمال الآسر وفي أثناء السفر كنت مسافراً على أجنحة الخيال، تدغدغني أحلامي وآمالي وأجيل بناظريّ على مناظر خلابة تبعث البهجة في حناياي وما هي إلا لحظات قليلة حتى توقفت بنا سيارة في مفرق "كفرجنة " فنزلت وركبت سيارة أخرى توجّهت بي إلى قرية "كوبلك"، كنت متلهفاً لرؤيتها، ولمّا بلغتها أرشدني إلى المدرسة بعض الصبية، فرأيتها من الخارج مبنىً قديماً مبنياً من الحجارة والطين، فسألت أحد الصبية عن مفتاح باب المدرسة فأجابني:

إنّه لدى مختار القرية، فأرسلته لإحضاره، ولمّا فتحت الباب ذهلت مما رأيت، كانت المدرسة شبه إسطبل مكوّنة من غرفتين فيها مقاعد مغبّرة مكسّرة، وجدران طينيّة محفرّة، وسقفا الغرفتين عواميد خشبية سوداء نخرة، عشش بينها، وفي الزوايا العناكب، فكأن المبنى قد استحال مأوى للحشرات الزاحفة والطائرة، والأوساخ والغبار، فطلبت إلى بعض التلاميذ الحاضرين بتنظيف ما يمكن تنظيفه، فظللنا حتّى قبيل غروب الشمس بقليل ونحن جاهدون بغية تنظيف تلك التي يدعونها المدرسة، ثم شكرت التلاميذ وأمرتهم بالانصراف وأعلمتهم بأن يداوموا في اليوم التالي ويعلموا سائر زملائهم ليحضروا جميعاً وحين لم ألتق أحداً من أهل القرية أخذت أسير على الطريق العام المعبد للقرية عساني أصادف من بين العائدين من الكروم والحقول واحداً يدعوني إلى منزله لأبيت عنده تلك الليلة .

لقد صادفت الكثيرين، وأوقفت بعضاً ممّن توسّمت فيهم خيراً وعرفتهم أنني معلّم القرية الجديد، بيد أني لم أسمع منهم سوى هذه العبارة:

ـ أستاذ هذه الكروم الممتدة على مرأى النظر كلها لأهل قريتنا، قد تعثر على بعض العناقيد، فكل منها ما تشتهي فلن يغضب عليك أحد.

ولكنني لم أسمع أحداً منهم دعاني إلى بيته، قلت في نفسي وقد آذنت الشمس بالمغيب:

ـ يالحظّي ! هذا يعني بأنني سأقضي ليلتي هذه بين الكروم غير أنّ خوفي من الوحوش التي قد تظهر لي في الليل البهيم دفعني إلى العودة إلى قريتهم من جديد، فرأيتني أمام باب أعظم بيت فطرقته بضع طرقات حتى خرج لي رجلٌ ضخم الجثة، فاحم الوجه معكّر القسمات سألني والسم يقطر من وجهه الذي إذا حطت عليه ذبابةٌ استحالت مئة مزقةٍ:

من أنت ؟ وماذا تريد ؟

أجبته بحياءٍ شديد:

ـ أنا معلم القرية الجديد، أبغي قضاء هذه الليلة عندكم إن لم يكن لديكم مانع قال غاضباً:

ـ ولمَ لا تذهب إلى بيت المختار ؟

ـ لا أعرف بيته ،أرجوك دلّني إليه

ـ إنه في وسط القرية

تابعت سيري باتجاه وسط القرية حيث بيت المختار الذي استقبلني بوجهٍ مكفهرٍ، فأمضيت عنده تلك الليلة وأنا أتقلب على نار القلق الذي انتابني

إذ كنت وجلاً على الأيام القادمة التي سأقضيها في تلك الجحيم.

وشيئاً فشيئاً تعرفت على أهل القرية وعرفت أنّ معظمهم من الأثرياء وأن أغلبهم قد أدّى فريضة الحج غير مرةٍ، مضت الأيام ثقيلة عليّ، وأنا أعلم تلاميذ تلك القرية البخلاء أهلها، والذين كانوا يضنون عليّ بالطعام والشراب فكنت أقضي معظم الليالي جائعاً، إلاّ أنني كنت أصبر، وأبلع المرارة ممنياً نفسي بأني سأقبض راتباً سينتشلني من بين أظفار الفقر الكافر

وذات ليلة من ليالي الشتاء الطويلة الباردة دعاني إلى منزله الحاج سيدو ذو اللحية البيضاء ابن الثمانين حولاً، الرجل الوحيد من أهل القرية الذي كان يتردد على المدرسة سائلاً عن أحوالي وأحوال التلاميذ، والذي كان لا يفتأ يبدي إعجابه بالمتعلمين وبخاصة بالمعلمين لأنهم الشمس التي تنير عقول الناشئة، وتخرجهم من ظلمات الجهل إلى نور العلم والهداية.

كنت أصغي بانتباه شديد إلى أحاديث ابن الثمانين هذا لأتعلم من تجاربه في الحياة فإذا به يبادرني بالسؤال:

ما رأيك يا بني أن أحدثك عن شيخ المريدين ؟

أجبته باحترام وأدب:

ـ تفضل يا عماه ؟

ـ هل تعرف عنه شيئاً ؟

سمعت باسمه ولكنني لا أعرف عنه إلا القليل من الأخبار

حسناً اسمع يا بني:

منذ خمسين عاماً كنت في كامل رجولتي سمعت أن رجلاً داعية كان يدعى " إبراهيم " تسلل إلى قرانا ، وبدأ يدعو الناس إلى الدين الصحيح ، كان على قدر كبير من الدهاء والمعرفة بأمور الدين ، لذلك استطاع في مدة وجيزة أن يجمع حوله أتباعاً ، في البداية طلب من كلّ تابع له أن يحمل عصاً يدافع بها عن نفسه أذى المخلوقات و لمّا كثر مريدوه يوماً بعد يوم وازداد غنىً وهيبة ، وصار له شأن كبير ، أمرهم بأن يستبدلوا العصي بالبنادق ، وهكذا غدا شيخاً مهيباً للمريدين الذين غدوا رهن إشارته ينفذون له كلّ أوامره دونما تردد ، وأما عن حقيقته فثمة روايات عديدة كانت تروى عن أصله ومنشئه وأعتقد أن الرواية الأقرب إلى الصواب هي أنه كان ضابطاً فاراً من بلدٍ مجاور أو ربمّا يكون مبعوثاً للقيام بمهمته خادماً بلده ومهما يكن الأمر فإن إبراهيم أفندي هذا بذكائه ودهائه استطاع أن يندس بين الناس وأن يدخل إلى قرانا متخذاً الدين وسيلة لغاياته ومآربه ، وكما تعلم يا بني أن أهل منطقتنا كانوا يغطون في ظلمات الجهل والحماقة ، لذلك لم يجد إبراهيم أفندي صعوبة من الدخول بينهم والتأثير فيهم بل وتخديرهم بالدّين لن أتحدث لك يا بني عن كلّ قبائحه ، وإنما سأكتفي بذكر إحداها لعلّها تزيح الستار عن حقيقة شخصيته الماجنة ، لما كثر مريدو إبراهيم أفندي غدا ذا هيبة وسطوة ، فكان يتحكم بمن حوله تحكم السيد بعبده وما كان لابن أنثى أن يجرؤ على الحديث عنه إلا بالخير ، لقد صار كخروف المستشار يرعى على هواه في أي مرعى يشاء بل كان يؤتى إليه ما يريد ويختار حتّى سمن وأمن ، فاستحال كبشاً ذا قرون صلبة قوية أينما يمضي يضاجع نعجاتٍ دون أن يتعثر بأحجار وحواجز حتّى أنه صارت له في كل قرية غنمات "زوجات" وكلاب حراسة.

آهٍ يا بني: من فرط جهلي وحماقتي غدوت أيضا أحد مريديه ذات مرّة زار قريتنا هذه فأبصر فتاة جميلة مصادفة ، لم تكن تتجاوز السادسة عشرة ربيعاً طلب إلى بعض مريديه أن يخطبوها له من والدها ، وأن يقنعوه بالترغيب أو الترهيب على الموافقة ، وإذا تمّ زواجه منها فستتجب له المهدي المنتظر وافق والد الفتاة على طلب " إبراهيم أفندي " وقلبه يرقص فرحاً ، وبعد عرسٍ دام سبعة أيام بلياليها زفّت ابنة الستة عشر ربيعاً إلى ابن الستين عاماً وكنت وتسعة وثلاثين أحمقاً نقوم بحراسة البيت الذي تزوج فيه إبراهيم أفندي من تلك الفتاة الصغيرة التي أخذت تئن وتصرخ طوال الليل بين

براثن ذلك الوحش الجائر الذي نهش لحمها الغضّ ولطخ جسدها الطاهر دون أن تتحرك في واحدٍ منّا نخوة أو حميّة آه يا بني كم من حسناوات, أمثال تلك الفتاة كنّ ضحاياه !.

قال الحاج سيدو هذه العبارة الأخيرة ودمعتان ساخنتان كانتا قد سالتا من عينيه الغائرتين على تجاعيد وجنتيه لتتواريا بين شعر لحيته البيضاء، وآهات حرى انبعثت من صدره الواجف، فدنوت منه ومسحت دمعتيه بعطفٍ ولطفٍ وعاهدته أن أكون عند حسن ظنه بي، وأن أحارب الجهل والبخل والتعصب الأعمى وكلّ القبح الذي خلفه أعداؤنا ، فأكملت ذلك العام في تلك القرية دونما كللٍ أو مللٍ، وأنا أقوم بواجبي بأحسن ما يكون، فأحببت تلاميذي وزرعت في عقولهم بذور العلم والمعرفة، وفي قلوبهم الحب والإيمان، دون أن أبخل عليهم بشيء نافع أعرفه، فأحبّوني وتمنّوا أن أعود إليهم في الأعوام التالية.

□□

القصة..



□ محمد الحفري

أنده أينك؟ وأعلمُ كم هي شاقة رحلتك العبثية بين متاهة الصحراء والشاطئ، داوية أعرفُ داوية صرخات العقبان وقاتل لهيب الهاجرة وكاو حريق الثلج والسير إلى المجهول برفقة ذئاب تعوي وأفاع تفح في عتمة ليل رهيب.

أينك ؟ يقطعني ويجنني السؤال وقد ذكروا لي أن امرأة قطعت حدود القلب من معبر يؤدي إلى قفار موحشة أو من آخر يؤدي إلى بلاد باردة لا دفءَ فيها يشبه حبنا ، قالوا إنها صويت نحو الغرب والشرق وكل الجهات تبحث واهمة عن مستقر وسكون تأوي إليه .. ذكروا أجهشت في البكاء حتى طافت حوافّ روحها وبلل الدمع ثيابها التي ارتدت عند أول رصاصة ليمتزج بما تهاطل من روحها مع رائحة الفشل وخيبة الأمل على أزهى سنوات العمر التي سفحت بين رحيل ورحيل .. بكيت وهزني النشيج حين علمت بأنه كان عويلاً وموتاً تتحشرج به الأنفاس قبل أن تقطع تذكرتها في رحلة أخيرة ، لست الوحيدة أعرفُ كل الذين غادروا أرواحهم على متن طائرة أو سفينة أو حافلة ركاب أو مشياً على الأقدام ماتوا في الموانئ والمطارات قهراً فعودي أنتِ ..

أينك ؟ أسأل بلهفة ضائع وخائف والروايات تعددت ثم كثرت بعد رحيلك فهل رحلتِ حقاً أم هو مجرد هاجس يلون حياتي أوكابوس يلتصق بأجفاني ويبعد النوم عنها ؟..أكاد أجن وأنا أردد أينك ؟ .. تفزعني الأخبار في كل ثانية من العمر المهدور والمحترق وهو يدب على دربك، أنده كي أعيد رائحة عطرك المبثوثة على مفارق الطرقات والأمكنة التي قطعنا الوعود بألا نتخلى عنها أبداً للفصول التي قضمت حياتنا مثل جراد زاحف على روابينا لا يريد أن يترك خلفه غير القحط واليباس..

أهجس بك يا امرأة كنت أتحرق شوقاً كي ألقاها كل صباح وكان القلب يطير بآلاف الأشياء انتظاراً لحنانها الجارف وها أنا أكرر السؤال وأصابع رعشى تتلمس دفء القلب ونبض الروح، أبحث عنك في صحارى العرب المهجورة إلا من صوت الثعالب وبنات آوى أغلق السمع عنها

وأشيح البصر وأتبع في خيالي ذكرى خطواتك فوق شوارع مدننا وحضاراتنا علها تحنو أوغاريت وطريقي طويل عليه تصهل الأشواق في صدري حيث تطلعين أمامي ومن دفتري ياسمينة وضعتها على صفحة منه وسنبلة على أخرى ونرجسة ووروداً كثيرة وزعتها على صفحات العمر الهارب فأينك وأين هو العمر المنسحب كدأبك من المواجهة ؟ يا الباذخة في حضورها كنور ساطع ويا التي حضورها يساوي العمر، أجيبي أينك يا كل نساء الأرض ؟ هل أنت التي مرت بمعابر كثيرة وانتظرت قبلها طويلاً كي يعطيها بدوياً كان يتلصص هناك أذن هروب للصحراء لتتوسل بعينيها الرائعتين ظل الإغاثة يرش الهباء حليباً وقمراً مدوراً وفي الليل يدور العربان حول خيمتها يرددون نشيد طويل العمر المكتوب علينا في الأسفار .. أينك؟ إن كنتِ هناك فعودي ولو عوسجاً على حواف الأودية وبنفسجاً وجلناراً مدهشاً كما كنتِ، عودي أشجار بلوط وبطم وسنديان وزعرور على السفوح هاجمتها جيوش الانكشارية ذات غفلة ونزف لكنها ستطلع يوماً لتعانق سنابل القمح وزهرات القطن فوق السهول الجميلة .. أخالك تسمعينني الآن وأراك بقلبي فأينك؟ لا يفارق السؤال شفتي يستقر في عقلي وقد كان بيني وبينك بوح لا يعرفه الغافل وقبل أن تتوه البوصلة كنا مثل زهر وعطر وعصفور وغصن ومثل قهوة وشفاه وبسمة وشجن، كجفن ورمش وماء ونسمة عليلة، كنا روحين بروح أقصد كنا أجمل من في الكون تجمعنا كلمة وتشدنا رائحة الليمون والياسمين وطعم العسل فماذا جرى ولماذا تفرقنا واجتماعنا أولى وأقرب ؟ توجعني ذكرى صوتك فاصرخ أينك ثم أسأل هل يكفي اعتذار واحد لنعيد بيننا مسافة قبلة واستفهاماً ونطرح أسئلة وهل لنا ترميم طاولة امتدحنا أخشابها كثيراً في ما مضى كنت أوافقك حين نجلس قربها بأن العتاب يغسل القلوب والاعتذارات لا تكفي الآن لحضرة الغياب فلماذا يضعها العشاق حواجز وهمية بينهم ؟..

أنده أينك لنداوي شكوى الغابات المقطوعة ونعيد إليها الفرح نترنم مع نايات الرعيان وزجل الزارعين والحاصدين لنرمم شقوق أرواحنا ونهدئ تصدعات رؤوسنا وننزع ثوب الأغراب المكدر.. سأمضي أسأل أينك ولو طواني النسيان وسأغرس وجعي في الأرض وأستعيد ذكرى قبلاتك المشتهاة أسمدها بأمل أعيش عليه ولأجله...

□□

حوار العدد..

حوار مع الشاعر ممدوح السكاف حول "قصيدة النثر"

علينا أن نتشدّد في مسألة العروض ونحرص على التمسك بأصوله وقواعده

قصيدة النثر أتقنت فنياتها لا تتنكر إلا للوزن وهو ليس كلّ الشعر

□ عبد الحكيم مرزوق

يُعدّ الشاعر ممدوح السكاف أحد أهم رواد حركة الحداثة الشعرية في سورية عبر تعاقب أجيالها. فقد انطلق صوته الشعري المميز منذ مطالع سبعينات القرن الماضي وأغنى بمجموعاته الشعرية الستّ الصادرة في أوقاتها مسيرة الشعر السوري المعاصر بالجميل والمتألّق من إبداعه الشعري، ديوانه الجديد " الصومعة والعنقاء " الصادر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية كان حوارنا وهو عبارة عن نصوص شعرية مكتوبة على طريقة ما يُسمّى بـ "قصيدة النثر" التقيناه في مدينته حمص وكان لنا معه الحوار التالي:

□ برأيكَ ماهي أكثر القضايا إشكالية في راهنية الشعر العربي المعاصر؟

□□ ما من قضية أدبية معاصرة في حركة الشعر العربي الحديث طال فيها النقاش والجدال والأخذ والرد والرفض والقبول ولم يُحسم أمرها بعد سلباً أو إيجاباً كقضية "قصيدة النثر" بدءاً من الخلاف الناشب حول تسميتها وانتهاءً بمسألة إمكانية صمود هذا الشكل الإبداعي المستحدث أمام تحديات قصيدة التفعيلة ولا نقول القصيدة التقليدية

وأقصد بها نظام الشطرين، لأن زمن رسوخها وشموخها قد يكون في طريقه إلى الانحسار والتراجع، لأسباب عدة لسنا في مجال حصرها الآن، لكن يتهيأ لنا أن في مقدمة مسوّغات أفول سيرورتها موت معظم عمالقتها أو صمتهم أو تقصيرهم الشعري والثقافي عن اللحاق بركب العصر المتسارع وما يستجدّ فيه من أنماط جديدة في الحياة والمجتمع وأساليب الأدب والفن وكان من الطبيعي والمنتظر أن تستدعي هذه التطورات جميعها إحلال الجديد البنّاء بدل القديم المتداعي.

□ متى بدأ ما سُمّيَ لاحقاً (قصيدة النثر) بالظهور في سورية ومَنْ هم أهم روّادها ؟

□□ منذ حوالي منتصف الخمسينات ومطلع الستينات من القرن الماضي حسم بعض الشعراء هذه القضية من جانبه وأطلق على خواطره النثرية كلمة (شعر) متحدياً الأعراف والتقاليد الأدبية السائدة آنئذ بكل ثقلها وتشدُّدها وتطلبها أن ينتمي الشعر إلى عالم الوزن والإيقاع والترنيم ... إلى جو القرار الموسيقي الرخيم المتولّد عن القافية والروي ووقفوا في وجه من يعتقد أن كل كلام ليس بالموزون ولا بالمقفى لا يُعدُّ شعراً ولو حمل أجواء الشعر ولغته وصوره وموسيقاه اللفظية المستترّة، كما جابهوا أولئك الذين جاهروا بقولهم إن الشعر الذي يحطم القافية والوزن ولا يلتزم بهما هو افتئات على تاريخنا الشعري وقطيعة مع تراثنا الأدبي . وقد أظهر هذا "البعض" من الشعراء المدعوين بالمارقين على "التابو" النمطي المتوارث المقدس والخروج على مرتسماته الغابرة جرأة وشجاعة باسلتين حين وضعوا على أغلفة كتبهم المطبوعة كلمة "شعر" واخترقوا بذلك الباب المغلق منذ حوالي ألف وخمسمائة سنة للكهنوت الشعري الكلاسيكي المتصلّب، إذا أخذنا بعين الاعتبار أنهم قاموا بهذه الفعلة الشنيعة المستنكرة بزعم المتشدّدين قبل حوالي نصف قرن من الآن، ولقد كان الرائد المميز لهذا الشكل الفني للشعر محمد الماغوط مع مجموعة من الشعراء زامنته في تلك الحقبة وإن لم تصل إلى سوية إبداعه أذكر منهم على سبيل المثال سنية صالح وإلياس الفاضل وإسماعيل عامود وسليمان عوّاد وغيرهم، لكن الرائدين المبكرين السابقين زمنياً على من ذكرتهم لهذا النمط الشعري المستحدث هما أور خان ميسر وعلي الناصر .

□ ما هي الاستعاضات الفنية التي قدّمتها قصيدة النثر بدل فقدانها الوزن والقافية ؟

□□ صحيح أن قصيدة النثر قد افتقدت عنصراً هاماً وأساسياً من عناصر الشعر بمفهومه السلفي هو عنصر الإيقاع المنضبط المتكوّن عن الوزن والقافية، ولاشك أنه من الطبيعي أن العناصر الفنية إذا اختفى منها عنصر في أحد أنواع العمل الأدبي، فيجب أن يحل محله عنصر آخرُ وبدرجة مركزة

ومكثفة ليصبح حاملاً فنياً حاضراً يأخذ دور العنصر المفصلي الغائب، بمعنى أنه ينبغي أن يحل محلّه بديل أو معادل أو معوّض يغطي غيابه إذا توفرت له القدرة الجمالية المؤثرة على القيام بذلك، واللغة العربية مؤهلة ومهيأة بما فيها من تنوع في البنى والأنماط اللغوية أن تخلق ما يمكن أن يُسمّى بموسيقا السياق أو موسيقا القافية غير المرئية ذات الطابع التنغيمي عند الوقف على أواخر الكلمات أو نبرها، أو موسيقا التكرار والترجيع أو موسيقا الجناس الاشتقاقي الخفيّ الموظف، أو الموسيقا التي يُطلق عليها بعض النقاد مصطلح "الموسيقا الداخلية" ويعنون بها في جملة ما يعنون مقدرة الشاعر وموهبته على بعث أو توفير موسيقا لها نكهة خاصة تتقطر من طبيعة اختيار الألفاظ بحروفها ذوات الإيحاء وصهرها في مرجل النسق التعبيري لتعطي دلالات عن الحالة الشعورية تدل بإيقاعاتها اللفظية الهادئة الهامسة أو المضطرمة الهادرة على معاني المواقف أو الأحداث بصورها وظلالها في النص الشعري، وقد يعمد بعض شعراء قصيدة النثر إلى شحن قصائدهم بإيقاعات التقطيع اللغوي لجسد العبارة العربية في صياغات مبتكرة جديدة لها سطوعاتها وغائياتها، أو إلى التقديم والتأخير في بناء الجملة الشعرية للحصول على نغم أو نمط في الأداء مخالف للسائد المتداول وذلك لتنجو قصيدتهم من نثرية النثريّة وآليات السرد العادي في التعبير الشعري، أو الكتابة الشفوية للنصّ المتكلم.

□ أتعتقد أن ما ذكرته سابقاً يمكن أن يدخل (قصيدة النثر) حرم الشعر؟

□□ أضيف إلى ما ذكرته سابقاً أن بعض شعراء القصيدة النثرية لم يغفل عن حقيقة تعويض انعدام الوزن الشعري المتوارث بالصورة الشعرية المشحونة شحناً قوياً بالانفعالات والألوان والحراك والمعتمدة أساساً على التشبيه بأنواعه الفنية المستحدثة وعلى الفن الاستعاري المعاصر بما فيه من تجسيم وتشخيص وإحياء للجمادات والمعنويات بأرواح بلاغية نابضة بالجدّة والابتداع والدهشة والمفاجأة، وكلّها يحاول استثمار اللغة حيوياً وتوجيهها توجيهاً يحتفل بها في طقوس ساحرة وسحرية ويغتبط لها وهو يراها قد ارتدت أثواباً حيكت من قماش الحداثة الغامض في عرسها الطوطميّ الضبابيّ، وعمقها الداخليّ الصوفي.

□ أتتلاقى أم تتفارق (قصيدة النثر) عن (قصيدة التفعيلة)؟

□□ كلاهما نمط من أنماط صدمة الحداثة الموجهة للقصيدة العربية السكونية المتوارثة مادةً وهيئةً بدرجة أو بأخرى، وتتلاقى الأولى مع الثانية في مختلف عناصر التشكيل الفني والتوصيل الأدائي وإن كانت الثانية أكثر ارتباطاً بالفكريّ والواقعي والحقيقي والحرص على رصد الحياة الحياتية من الأولى بالإضافة إلى أنّ تحرر قصيدة التفعيلة الموضوعيّ العقلانيّ من قيدي الوزن والقافية أو

بالأحرى تطويعها لهما بما يناسب التطور الحضاري في الفن الشعري، لم يقطع قطعاً كاملاً معهما كما فعلت قصيدة النثر بل بقي محافظاً على حدود انضباطية بهما حرصاً منها على عدم خدش تاريخية السماع في الأذن العربية من جهة ولكسب عنصر هام من عناصر الشعر لصالحها وعدم التفريط بدوره ووظيفته ومشروطيته في انتمائها لعالم الشعر بالقدر الذي يجعلها مستمرة في الارتباط بركن أساسي من أركانه ومبدأ متوارث من مبادئه ألا وهو العروض المستحدث ؛ لكن قصيدة النثر في تلاقيها أو مفارقتها لقصيدة التفعيلة أو حتى قصيدة نظام الشطرين، ينبغي عليها أن تخلق أو تبني فنيتها من داخلها ومن طبيعة جنسها الأدبي الخاص لتظهر مع تراكم الزمن هُويتها النوعية ولتتمايز تمايزاً جوهرياً عن الشكلين الآخرين السابقين المنوّه بهما، السلفي وشبه الحداثي من حيث كونها شعراً له ذاتيته الخصوصية في طعمها ونكهتها وتجلياتها المرتقبة ابتداعاً وابتكاراً حين تشمّر عن ساعد الجدّ للقيام بهذه المهمة الشاقة، وإذا لم يتحقق لها هذا وسواه من ميزات الجماليات أو تظاهراتها الفنية فإنها تنقلب إلى مجرد خواطر نثرية عادية لو رُصفت اسطراً متوالية لكانت نوعاً من أنواع المقالة الأدبية المجددة ذات الطابع الغنائي الشاعري الجميل الأسلوب لا أكثر.

□ هذا يعني أن هناك عيوباً لقصيدة النثر أو ارباكات..!

ـ لا شك أن هناك عيوباً متعددة تعتري قصيدة النثر العربية مما يؤثر سلباً على منزلتها الفنية وسمعتها الشائعة في الأوساط الأدبية والاجتماعية قد يكون في مقدمتها أن بعض "التجريبيين" من كُتّابها الاختراقيين راحوا يخلخلون البنيان الأسلوبي للجملة العربية القائمة على علاقات تداولية متعارف عليها ويتجرؤون على الخروج بنصوصها إلى غابة مظلمة من الصياغات المفككة المتصدعة بشكل متقصد إضافة إلى تحميلها مسحة من الجنون السريالي المستعار المقلد لنماذج "الدادائية" يشوبها وجوّ من الغموض البهيمي المتعمد يغشاها بحجة اكتساح التابو اللغوي "السيمتري" للبناء التعبيري المهيمن والمتّسق في الوجدان الجمعي على صيانته من العبث والتشويه والخلط والتخريب في لغتنا العربية.

وثمة من يعمد من شعرائها إلى استخدام لغة "شاعريّة" في كتابتها وليست "شعرية" يغلب عليها الرصف الإنشائي وتزويق العبارة بألوان الزينة المبتذلة واستخدام الواو العاطفة والفاء الاستئنافية واللام التعليلية والعناية برصد الصفات للموصوف أو المفعول المطلق للفعل مما يحرمها من حالات الانبثاق الشعري المكثف في الصياغة ويُفقدها توتر التعبير وحرارته.

وهناك من "شعرائها" من تسقط لغته "الشعرية" في المتداول والتقريري والسائد من الكلام بل والتراثي المتوارث المستهلك يأتي في

إطار من السرد والوصف بعيداً عن روح الشعر وتجلياته وكشوفاته ومفارقاً لجوهر الإبداع الأدبي في سموّه ومطلقه.

ولا يفوتنا هنا أن نذكر أنّ من جملة عيوب شرائح من قصيدة النثر لدينا، تأثرها الواضح بترجمات الشعر الأجنبي إلى العربية وخاصة منه الألماني والفرنسي واليوناني والإسباني المعاصر والنسج على منوالها وتقليدها بلا تبصّر، إذ كثيراً ما تكون مثل هذه الترجمات تشويهاً مُرّاً للأصل ومسخاً مزعجاً له.

□ أتوافق على الرأي القائل بأن كتابة قصيدة النثر أسهل من كتابة القصيدة الموزونة؟

□□ أظن أن هذا الرأي خاطئ لأسباب متعددة لا يتسع المجال هنا لعرضها وشرحها وطرح إقناعاتها لكنْ من المهم أن نذكر أنّ للقصيدة التي تسير على نظام البيت أو تلك التي تعتمد على وحدة التفعيلة تاريخاً طويلاً جداً من العطاء للنوع الأول وقصيراً جداً نسبياً للثاني تشكلت مع تراكم أزمنته وتجاربه بنسب متفاوتة أساليب للأداء اللغوي وللصورة الشعرية وللإيقاع الوزني أضحى احتذاؤها والنهج على طريقتها ميسوراً بصورة أو بأخرى لمن أوتوا موهبة النظم والقول الشعري أو لمن امتلكوا موهبة الإبداع ونضجت أدواتهم في التعبير الفني، أما قصيدة النثر فيعوزها هذا التاريخ ومحصلاته بنوعيه وتلك الممارسات الشعرية بآفاقها المفتوحة وفضاءاتها المشرعة، وتُعوزها أيضاً تلك الأساليب التعبيرية المنجزة في ابتكاراتها وتجاوزاتها ورُؤاها وانطلاقاتها للاتكاء على شجرتها أو المتح من بئرها من قبل شعرائها، إضافة إلى أن الوجدان الجمعي الجمالي العربي قد استجاب للقصيدة "الخليلية" استجابة اجتماعية وبديعية ملموسة وللقصيدة "السيابيّة" ــ إذا صحّت التسمية ــ استجابة محدودة إلى الآن رغم انتشار دواوينها المطبوعة بالكمّ العددي المفرط أما الاستجابة لقصيدة النثر فما برحت من المحدودية بمكان لأن تاريخ التعرف عليها وتقبّلها القصير مرحلياً وإقناعية منجزاتها الإبداعية بأنها "شعر" في عرف الشارع الثقافي السائد والبيئات الأدبية المحافظة من جهة وفي عرف الجو الاجتماعي التقليدي وتجاوب القراء وتعاطفهم معها من جهة ثانية، لم يسمحا حتّى لنموذجاتها الراقية بمساحة الانتشار الجديرة بها.

□ ماوضع قصيدة النثر الآن في سورية وما موقف النقاد منها؟

□□ لقد علا صوت القصيدة النثرية المبدَعَة - ولا أتحدث عن سواها فيما سيلي من كلامي - عندنا في مطلع السبعينات من القرن الآفل واستمر حضور الإبداعي منها حتى أواخر التسعينات، ثم أخذ ظلها شيئاً فشيئاً في التراجع النسبي ولم يبق لها ذلك التأثير السابق والثقل النوعي في الحركة الشعرية لدينا وقد

كتبها في الفترة المشار إليها سابقاً بعض شعراء التفعيلة المميزين في قطرنا إما تعبيراً عن مطلب تجديدي أو انسياقاً مع طفرة "فانتازية" أو قد تكون كتابتهم لها جاءت بدافع ركوب "الموجة" عندما كانت هذه الموجة مصطلحية عالية موّارة تحت شمس تأججت بلهب الحداثة، وها هو الزخم يعود إليها ثانية مع مطالع الألفية الثالثة بأصوات جديدة مبشّرة وتقنيات أدائية بارعة.

لقد طُرحت قضية "قصيدة النثر" بين الشعر واللاشعر منذ ولادتها وانقسم الرأي حول "جنسيّتها" ثم مال اعتقاد بعض التجديديين من الشعراء والنقاد والأكاديميين الجامعيين من دارسي فنون الأدب إلى اعتبارها أدخل في عالم الشعر وألصق به من النثر، بل في حسم أمر انتمائها ونسَبها كأفق جديد للتطور الشعري العربي المعاصر حين أصدر جمال باروت كتابه النقدي التحليلي الصادر عن اتحاد الكتاب العرب عام 1981 وعنوانه (الشعر يكتب اسمه) وهو عبارة عن دراسة جريئة وعميقة في القصيدة النثرية السورية.

□ وما موقفك أنت منها؟

□□ من جهتي ـ ولقد نشرت هذا الموقف منذ حوالي عشرين سنة ـ أعتقد أننا يجب أن نكون قطعاً كأمة لها تاريخها الشعري العريق ومخزونها الحضاري الضارب في القدم، مع الإيقاع الموسيقي فهو صلب من أصلاب الشعر، ومع الوزن (القومي) وهو ركيزة من ركائز الهويّة، وعلينا أن نتشدّد في مسألة العروض ونحرص على التمسك بأصوله وقواعده قدامةً وحداثة، بدون أن نخرج عن شرائطه ومقاييسه متعللين بذرائع يُسوّغها بعض الشعراء لأنفسهم إذا وقعوا في أخلالٍ وزنيّة تودي إلى الكسور وتحطيم قانونية التفاعيل.

ولكنني من جانب شخصي لا أقف ضد قصيدة النثر كجنين جنس أدبي، لأنني مع الإنسان، والإنسان دائم الإبداع، لقد أبدع أولاً الشعر ثم أبدع فنوناً أدبية تلاحقت زمنياً كالمسرحية والمقالة والرواية والقصة، فلماذا نقف ضد مشروع نوع أدبي جديد أبدعه الإنسان الحديث وانتشر عالمياً لإغناء صور التعبير الأدبي بلوحة إشكالية في جمالها، ولكنها جذابة بجدّتها.

إن هذا النوع من "الشعر" الذي يسمى "قصيدة النثر" قد يكون جنساً أدبياً حديث الولادة بحدّ ذاته، وهو الآن يمضي في حالة "التشكل" و"التكوّن" و "التخلّق" ويسعى لرسم هويته الأدبية بالتجربة والممارسة وهي هوية تستمد ملامحها وسماتها من داخل "نصّها" وتُولّد أدواتها الإيصالية وطرق أساليبها من خلال معاناتها النفسية وهي تجهد لضبط "بنيتها" وتأليف "ماهيتها" ومن ثم تحصين "أجهزتها العضوية" بالمناعة الإبداعية.

ويُخيّل إلي أن المستقبل ـ في عالم جديد متواصل الابتكار والاختراع في جميع المجالات

كالذي نعيشه حالياً ـ قد يخبئ إبداعات أخرى لأجناس أدبية جديدة ليست معروفة لنا راهناً ، أما عن نسبة قصيدة النثر إلى الشعر أو إلى النثر ، فقد لا يتحصل لهذا الأمر كبير اعتبار أو أهمية ، المهم أنها تقدّم عطاء فيه إبهار الفن وحيويته وتدفقه ، وأنا أَمْيَلُ إلى تصنيفها في عالم أقرب ما يكون إلى الشعر لأنها إذا أتقنت فنياتها لا تتنكر إلا لشيء وحيد في الشعر هو الوزن والوزن ليس الشعر كلّه في زعمي.

□ يلاحظ المتتبع لإبداعك الشعري أنك أصدرت ست مجموعات من شعرك على نظام التفعيلة ونشرت عدداً وافراً من قصائدك على نظام الشطرين وها أنت تصدر ديوانك الجديد "الصومعة العنقاء" وتكتب بنفسك على غلافه أنه "قصائد نثر".. بم تعلّل تنوع الأشكال الشعرية في إنتاجك وتميّز تجربتك في كل منها؟

□□ لا ريب أن الشاعر البارع حرٌّ في اختيار الأشكال المناسبة للتعبير عن طبيعة تجربته الشعورية والنفسية والفنية المتناولة ، شريطة أن يأتي هذا الشكل موظفاً لـ "تكوينية" القصيدة وخصوصية "شعريتها" ومُنتقى باستبصار واعٍ ومقدرة حِرَفيّة ، وأن يكون إناء متساوقاً ومُتصاقباً مع مواهب الشاعر التقنية ونوعية موضوعه المعالج بالتالي ، وألا يُستعمل اختياره لشكله الأدائي استعمالاً عشوائياً لا يودي غرضاً فنياً مقصوداً أو حاجة جمالية متطلبة يخدمان في النهاية إبداعية القصيدة بعامة وحساسيتها الشعورية بخاصة.

ممدوح السكاف في سطور

- ممدوح رضا الهاشمي (سورية).
- ولد عام 1938 في حمص.
- بعد أن نال شهادة البكالوريا التحق بالجامعة ، وحصل على الإجازة في الأدب العربي من جامعة دمشق 1964.
- عمل مدرساً عدة سنوات ، ثم رئيساً للمكتب الفرعي لنقابة المعلمين بحمص ، ومديراً للمركز الثقافي العربي بحمص ، ورئيساً للمكتب الفرعي لاتحاد الكتاب العرب بحمص. عضو جمعية الشعر ـ عضو مجلس اتحاد الكتاب العرب
- نشر بعض شعره في الصحف ، والمجلات الأدبية منها : النقاد ، والموقف الأدبي ، والمعرفة.

مؤلفاته:

1 ـ مسافة للممكن.. مسافة للمستحيل ـ شعر ـ 1977 ـ دار الأنوار.

2 ـ نشيد الصباح ـ شعر للأطفال ـ دمشق 1980ـ اتحاد الكتاب العرب.

3 ـ شواطئ بلادي ـ شعر للأطفال ـ دمشق 1981ـ اتحاد الكتاب العرب.

4 ـ في حضرة الماء ـ شعر ـ دمشق 1983ـ دار الجليل.

5ــ انهيــارات ــ شعرــ دمشــق 1985ــ اتحــاد الكتاب العرب.

6 ــ عبـد الباسـط الصـوفي ــ دراسـة ــ دمشـق 1983ـ اتحاد الكتاب العرب.

7 ــ فصول الجسد ــ شعر ــ اتحـاد الكتـاب العرب ..1992

8 ـ الحزن رفيقي ـ شعر ـ دمشق 1995 ـ اتحاد الكتاب العرب.

9ـ على مذهب الطيف ـ شعر ـ دمشق 1996 ـ اتحاد الكتاب العرب.

10ـ الصومعة والعنقاء – دمشق 2003 ـ اتحاد الكتاب العرب.

□□

عين الناقد..

قـــراءة في روايـــة (التائهون).. للروائي امين معلوف

□ علم الدين عبد اللطيف

رواية (التائهون).. للكاتب الروائي الفرنسي.. واللبناني الأصل (أمين معلوف).. كانت آخر عمل قرأته له.. وكنت قد قرأت قبلها مباشرة كتاب (الهويات القاتلة).. و(اختلال العالم).. وهما كتابان في البحث الفكري والسياسي.

أمين معلوف !! الروائي ذائع الصيت.. تم الترويج لرواياته منذ ثمانينات القرن الماضي، وأصبح الأكثر شهرة بين الروائيين المعاصرين من الكتّاب العرب.. وحقيقة أن القراء العرب يعتبرون معلوف عربياً لأسباب تتعلق بثقافة (الأصل).. وبسبب أن الفضاء الذي اختاره لأعماله الإبداعية كان مشرقياً بامتياز.. فهو الذي افتتح كتاباته ـ بحدود علمي ـ بكتابه المعلّم (الحروب الصليبية كما يراها العرب)..

ثم بدأت سلسلة رواياته.. (سمرقند.. وحدائق النور.. وليون الإفريقي.. وصخرة طانيوس.. وموانئ الشرق.. ورحلة بالداسار..) وغيرها.. وترجمت أعماله إلى معظم لغات العالم.. ولاقت من الشهرة والانتشار والاهتمام ما لم يحظ به كاتب قبله سوى عدد قليل من الروائيين في العالم، وهو الذي نال جائزة (الكونكور) على روايته (صخرة طانيوس)..كما حظي بعضوية المجمع الوطني الفرنسي، وهو شرف لا يحظى به سوى الأفذاذ والنابغين من كتاب فرنسا، حتى ان الرئيس الفرنسي (جاك شيراك).. اصطحبه معه عند زيارته للبنان منذ سنوات.. ضمن الوفد المرافق.

هذا الكاتب الذي يجب أن نعترف ونقدّر له براعته في اختيار المفاصل التاريخية الأكثر أهمية والأكثر أشكالا وضبابية في تاريخ

الشرق.. كان له رأيه الجريء عبر رواياته فيما يتعلق بطبيعة الصراعات الدينية والقومية والإيديولوجية في المنطقة. ويبدو للدارس المدقق أن خيطاً يربط أعماله جميعها ويحمل اللون المختلف أو الوسطي أو المعتدل فيما يتعلق بالصراع العربي الإسرائيلي تحديداً، عبر فكرة تسطيح الصراع والتقليل من أهميته وأثره.. وتقديم فكرة أن السلام هو قدر العالم.. وأن الأغبياء وحدهم من يتقاتلون.. وأن العرب.. والمسلمين تحديداً كان لهم ماضٍ مأساوي مشترك مع اليهود.. فلماذا الإصرار على إطالة أمد الحروب؟؟ وأن أبناء المنطقة المشرقيين تجمعهم بالأصل هوية مغرقة بالقدم، والصراعات الجديدة ليست بأهمية الهوية الأصلية التي تكونت عبر عشرات القرون في هذه المنطقة، وكانت روايته (سلالم الشرق).. أو موانئ الشرق هي العمل الأكثر وضوحاً ومباشرة في هذا السياق، وربما كان لظرفه وخصوصية ثقافته الغربية عموماً.. والمناخ الثقافي والإبداعي الذي يعيش ويعمل فيه و عما نعهده عندنا من حيث حرية الرأي والموقف الفكري دوره في فهم هذا الموضوع، وان لم يكن لنا دور في التبرير أو التعليل.

معلوف شرح أفكاره هذه في كتابه الهويات القاتلة.. وركّز على ما يمكن تسميته هويات افتراضية نشأت في مرحلة انعدام الاستقرار الطويلة. واهتزت فيها الهوية الوطنية، فتم اللجوء لهوية ما قبل الدولة.. وهي الطائفية والمذهبية والإثنية والعشائرية والقبلية والمناطقية، وشدّد أن الهوية ليست قدراً ثابتاً أو معطىً طبيعياً لا تسري عليه المتغيرات التاريخية، بل هي معطى تاريخي يتم استيلاده وبناؤه وتبنيه بشكل تراكمي، وان معظم الصراعات اليوم في منطقتنا، هي صراعات تديرها ثقافة الهوية المفترضة التي حلت محل الهوية الأصلية لأبناء المنطقة.

بعيداً عن تقييم آراء معلوف التي هي محل احترام بالتأكيد، ولو اختلفنا أو اتفقنا معه بهذا القدر أو ذاك، فإنّ اتجاهه لكتابة البحث الفكري، كان مؤشراً على انه أصبح يميل لتغليب الاشتغال في الفكر على العمل الإبداعي المتخيل كالرواية، ومن المعروف أن الكتابة الإبداعية في الرواية أو القصة لا تكون حاملاً مباشراً للفكر، بل هي انعكاس للحالة التي ينتجها الفكر تاريخياً في المجتمعات، وأن التقريرية التي تتسم بها الأعمال البحثية، هي ابتعاد عن التخييل الإبداعي والقص، فهل يكون معلوف قد استنفد أدواته ومشاريعه في المجال الروائي؟؟

ـ في الرواية الأخيرة التي انتهيت من قراءتها مؤخراً (التائهون)..

سأقول قبل أن أمضي في الحديث عن هذه الرواية.. إن ترجمتها لم تكن بمستوى مضمونها، فالمترجمة (نهلة بيضون). بدت غير ذات خبرة في الترجمة.. وارتكبت الكثير من الأخطاء اللغوية والتصييغية، وربما في مجال الترجمة ذاتها، بحيث يفهم القارئ اللبيب أن المقصود عند معلوف لا يمكن أن يكون كما تسجله المترجمة.. حتى أن بعض الأخطاء والسقطات طالتها ذاتها معرفياً حين ترجمت بعض الكلمات كما قرأتها في اللغة الفرنسية من دون أن تعرف أصلها التاريخي (عقاد)..!! (أكاد)..!!!

في كل الأحوال.. يمضي الكاتب الروائي أمين معلوف في سرده الروائي على طريقته الواضحة والشيقة، لكن القارئ يتلمس الفضاء الروائي للعمل زمانياً ومكانياً، ويعرف أن حدود الرواية هذه ستنزل بها إلى ما دون المستويات السابقة في رواياته الأولى، فالتحديد الشديد للمكان والزمان هو قيد يربط به الكاتب نفسه، وما كان لخبرة أمين معلوف أن توقعه في

هكذا مطب، علماً أن عدداً من الروائيين اللبنانيين كتبوا في الحرب اللبنانية (إلياس خوري).. (الأختين بركات).. و(ربيع جابر) وغيرهم.. وكان مناخ الحدث وفضاؤه أكثر تفصيلاً.. ومحايثة لحالة الحرب، لكن معلوف الذي يقيم في أوروبا وقدم فيها أعماله الرائعة، كان يمكن أن يتجاوز مطب المكان الضيق الذي حشر نفسه فيه، إلى فضاء عالمي أرحب وأشمل.

لنعد إلى الرواية.. عمد الكاتب إلى التركيز على أسماء الأشخاص الروائية في (التائهون)، واختارها تقنية تُضاف إلى التقنيات الأخرى في الرواية.. وحقيقة أن تقنيات الرواية لم تكن حتى بمستوى تلك التي عرفناها في أعماله السابقة.. كـ (صخرة طانيوس).. أو حتى (بالداسار)، ولم تتعدَّ الانتقال بين ضميري (المتكلم).. و(الهو) الغائب، ولم يتقرَّ التاريخ أو الفكر أو الإيديولوجيا في الرواية، بل اقتصر على إيراد بعض المقولات التي تنتمي إلى ما يسمى (جوامع الكلم).. أو الكليات الخطابية.. وهي مقاربة للفكر واستعلاء عليه في آن.

من البداية يدرك القارئ أن موضوع الرواية هو جمع نماذج من الأشخاص.. كانوا أصدقاء قبل الحرب الأهلية.. وفرقتهم الحرب أو تحكمت بمصائرهم، وهنا لا بد من القول إن اختيار الأشخاص ليمثلوا طوائف لبنان بدقة، فيه من المباشرة بحيث لم يكن يفترض بمعلوف أن يقع فيه، وترَك للصدف أن تجمع من كل طائفة في لبنان ممثل واحد فقط !!!، وتم اختيار الأسماء بحيث لا تشي بطائفة حامل الاسم، عدا اسم شخص واحد (ألبير)..، على طريقة الرحابنة في مسرحياتهم، وهي مسألة تكررت كثيراً واعتمدها كثيرون، ولجأ الكاتب في نهاية الرواية لطريقة ساذجة في توضيح دلالات الأسماء والمسميات في الرواية.. وهو بهذا .. إضافة لإتيانه ما يسمى في النقد بـ (اللغة الشارحة).. و هذا في السرد.. وفي النص، يصادر فهم القارئ.. ويشكك في مقدرته على فهم ما يقصد .. وينضاف ذلك إلى ما سبق ذكره فيما يختص بسطحية المعالجة الفنية في الرواية، ومما هو جدير بالذكر أن روائيين لبنانيين آخرين تجاوزوا ذلك، وتركوا الشخصيات تختار أسماءها بعفوية ومباشرة أكثر.

المكان عند معلوف كان ضيقاً جداً، فالجزء الأكبر والأهم من أحداث الروية كان في فندق تملكه إحدى شخصيات الرواية الأبرز(سمي).. أو سميراميس!! فآدم الراجع من باريس بعد هجرته إليها في أثناء الحرب، ترك باريس و(دولوريس).. المرأة التي يحب، وهي من أصل أرجنتيني، ليقيم في فندق (سميراميس) مع صاحبته (سمي).. التي كان يعرفها فيما مضى.. وتربط بينهما علاقة اكبر من المعرفة، وهنا لا بد من الإشارة إلى الطريقة الغريبة وغير الطبيعية التي جمعت آدم وسمي في فندقها كعاشقين، فصديقته القديمة استعارته من (دولوريس) في باريس على الهاتف..!!! وتوافق الطلب مع الموافقة شرط إعادته إليها سالماً في نهاية مهمته الغرامية معها، أو بعد نهاية المهمة التي تقرر أن يقوم فيها بجمع شمل الشلة القديمة التي كانت قبل الحرب، وقبل أن يرحل كل واحد منها في اتجاه، ويتوزعوا على قارات الدنيا، والأمكنة الأخرى التي نهضت فيها أحداث الرواية كانت صغيرة ومتواضعة.. حتى بدا بعضها (بيت أهله).. وبيت أهل صديقه.. وكأنه وُجد بطريقة اللصق لا لغاية سوى محاولة توسيع الفضاء المكاني من قبل كاتب يشعر حقيقة بصغر وضيق المكان الأصلي، وحتى الدير الذي زاره ليقابل فيه

صديقه (رمزي).. يمكن أن يندرج في ذات البعد والتقييم.

إذن مهمة إعادة شمل الأصدقاء اللبنانيين من منافيهم الافتراضية هي التي ستشكل دراما القص في الرواية، وإن بدا الكاتب يعتمد ضميرين اثنين في القص..(الهو).. و(الأنا) المتكلم، وعملياً لم يقدّم اعتماد الضميرين أية فائدة تُذكر في السرد الفني الروائي من حيث الانتقال والتواجد الحكائي زمانيا أو مكانياً، ولو اقتصر الكاتب على ضمير (الهو) الغائب وحدَهُ مثلاً، لما كان ثمة كبير فرق في خط السرد، ومن المعروف أن مهام وقدرات السارد تتحدد وفق طبيعته كمتكلم أو غائب متعالٍ على الحدث، وهنا لم يستفد معلوف من تنويع ضمير السارد بهذا الخصوص، فلم يقدّم ضمير الغائب (هو).. افتراقاً أو اختلافاً فيما يتعلق بحكم القيمة الذي يجب وبالضرورة أن يكون في ضمير المتكلم غيره في ضمير الهو.. يكن لازماً اللجوء إلى ضمير المتكلم إلا إذا كان سيضفي المصداقية التي تنهض بوجود الحواس../ رأيت ..سمعت../.. وحتى مسألة تقديم الشخوص في الرواية.. فلم يكن من المفترض أن يقدمها المؤلف المتواري خلف ضمير الهو.. إذ أن الكاتب المتمكن يترك للحوار.. أو للسارد في أضعف الإيمان.. أن يقدم الشخصيات.. وحتى إن الزمن لم يكن يحتاج في تقطيعه/ العودة إلى الماضي.. ثم متابعة خط السرد/.. إلى التنقل بين ضميرين.. فبدت العملية وكأنها تقنية بدائية يعتمدها الكاتب لا أكثر..!!

أحداث الرواية حكمتها الصدف والمصادفات، والمصادفة تقدّم تفسيراً للحدث، وليس تبريراً، حتى الحدث التفصيلي.. من اختطاف ألبير قبل إقدامه على الانتحار.. إلى قصة المدام جارة بيتهم القديم، إلى لقاءات آدم شخصية الرواية الرئيسية بأصدقائه وحواراته معهم، إلى رهينة رجل الأعمال الثري (رمزي) لم تكن مقنعة كبناء ودراما صادرة عن كاتب من طراز أمين معلوف، وهي أقرب إلى أحداث وقص روائي وبناء درامي يصدر عن كاتب مبتدئ في أول كتاباته الإبداعية، حتى عملية جمع الأصدقاء المتفرقين والمتباعدين فكرياً ومهنياً وعلى صعيد الانتماء والالتزام بعد فترة الحرب الأهلية، تثير سؤال الغاية والهدف، فليس مقنعاً أن تدور أحداث رواية من حوالي خمسمائة صفحة في هكذا مسار ضيق ومتواضع، ومن أجلِ هكذا غاية متواضعة، كما أنه ليس مقنعاً البتة أن يكون القدر أو الصدفة هي التي تقول كلمتها في النهاية حول اجتماع شمل الأصدقاء، ممثلي طوائف لبنان مجدداً بعد الحرب، ويكون حادث السيارة الذي يمنع فيه الموت الطارئ إتمام المهمة!!! وبهذا لم يقل لنا الكاتب إن كان بالإمكان جمع اللبنانيين مجدداً بعد الحرب، وصادر بذلك سؤال الرواية الرئيس .

شخصياً أميل للاعتقاد أن الروائي العالمي (أمين معلوف) ربما كان قد أعاد الروح لمخطوط قديم، عن طريق الترميم.. وبعثه من مكانٍ أمضى فيه زمناً طويلاً يعود إلى بدايات معلوف في الكتابة، إذ ليس من المقنع أو المفهوم تراجع مستوى الكاتب وخبرته واتساع عالمه ومقولاته إلى هذه الدرجة في هذه الرواية بالذات، وبهذا يمكننا أن نبقي على تقييمنا لأهمية الكاتب الذي أعجب به العالم، وليس نحن فقط.

□□

د. ناديـا خوسـت في كتابها أوراق مـن سـنوات الحرب على سوريا

□ مريم خير بك

وأنا أقرأ كتاب «أوراق من سنوات الحرب على سوريا» أتابع سيرتين، بأسلوب هو بين الروائي والتاريخي والسياسي، حيث تستخدم المؤلفة الدكتورة ناديا خوست لغة أدبية تذكرنا بلغة أدبائنا القوية، الشفافة، الموحية بكل مفرداتها ثم فجأة تسكب أفكاراً سياسية بلغة دقيقة علمية لها دلالاتها التي تعطينا في النهاية مع تلك الأفكار سيرة إنسانة ووطن..

إنسانة، عاشت حياتها متنقلة بين إرث حضاري عربي تجَذر في عقلها وروحها فأعطاها الكثير من كنوزه، وبين ثقافة عالمية منحتها بعداً في القدرة على التحليل، والتقاط الجزئيات الهامة التي تضفي الكثير على المشهد الكلي للعالم عامة والوطن خاصة.. لذلك تظل جميع هذه الخيوط ممتدة في حنايا الكتاب، مؤثرة على عقل وروح المؤلفة، وعلى ثبات خطوها..

ذكريات كثيرة، جزئيات أكثر، تسحبها المؤلفة وقد استدعاها حدث الحاضر فوق أرض موطن موجَع حتى الدمار مما أصابه، وطن عاش فيه عظماء شكلوا جزئيات حضارته التي ترتبط بها المؤلفة المترنمة بشعر الخيام والمعري وبدوي الجبل ونزار قباني، مستقوية كما هم بالأبطال، متعمقة بفلسفة وعلم فلاسفته وعلمائه وشعرائه..

فجأة نقف عند فقرة (معلومات)، التي تعيدنا الدكتورة خوست من خلالها إلى الواقع عبر وثائق ترتبط ارتباطاً قوياً بما يحدث على أرض الوطن الكبير والوطن الصغير، تردنا إلى

لغة السياسة وقد حلّقنا لزمن في سماء الأدب والحلم الذي أنبت لنا أجنحة نطير بها لحظات علّنا ننسى واقعاً موجعاً، محزناً، مقلقاً..

تنقلنا خطوة خطوة فوق أرض الوطن فنواجه سرطانين: سرطاناً يصيب عزيزاً غالياً على المؤلفة (الزوج). وسرطاناً يصيب عزيزاً غالياً علينا جميعاً هو الوطن، وكلاهما، الزوج والوطن، كانا توأمي روحها الموجوعة حتى السقم..

لا يهم.. فهاهي تحدثنا بالرغم من وجعها كيف كان الوطن أيام الصبا: المظاهرات، العمل الوطني الذي يكشف جرائم الليبرالية الجديدة، ومكانة القطاع العام، وكل جوانب المجتمع..

كم تذكرهم وهي ترى غليون وأمثاله يطعنون هذا الوطن في الصميم..

مُجَنَّدين لا يُحصى من الأسماء لخوض حرب إعلامية عالمية سبقت الحرب المسلحة..

المؤلفة تذكر الكثير من الأسماء كتوثيق لما تتحدث عنه، مستحضرة الكثير مما كُتب عن هذه الحرب، أليس الكتاب هو من الحرب على سوريا؟!! الذي جندت له المؤلفة كل جزئيات ثقافتها، وعواطفها الوطنية، وخبرتها السياسية، وعمق تحليلها وحسها الوطني، مستفيدة من اطلاعها اليومي وبعدة لغات على ما يكتبه السياسيون والأدباء والمفكرون والأكاديميون في الشرق والغرب، ومن اطّلاعها على الخفايا في هذه الحرب، خفايا الكذب الإعلامي، والقتل والتدمير للوطن وإنسانه وحجره وترابه.

ففداء السيد عضو الإخوان المسلمين المقيم في السويد، ينشئ موقعاً يسميه: «موقع الثورة السورية» وأيضاً شبكة مراسلين. أما أسامة المنجد فتلاقيه بموضوع حقوق الإنسان، حيث نظم ندوات في تركيا والأردن، وأدخل حواسيب وأجهزة اتصال عبر الأقمار، كما أنشأ شبكة شام بمساعدة فراس أتاسي، والتي كانت تنقل الأخبار المراد نشرها إلى عمر في باريس، وإلى الجزيرة. يتعمق الألم في نفس د. خوست وهي ترى ما يفعله الأبناء بالوطن:

«لماذا يحدث هذا في بلد تميز بالدماثة، وأورثته طرق القوافل التجارية اللين؟! بين الشظايا يصعب أن نقبض على جواب واحد، لكننا جميعاً محلّلون باحثون.. ننبش التراب لنكتشف البذرة التي استنبتت حاضنة اجتماعية للمسلحين قبل أن ينكشف لتلك الحاضنة أن وظيفتها التمهيد والتغطية لخريطة ـ صهيو ـ أمريكية، قوتها الرئيسة الجهاديون الأجانب، ويبدو لنا في لحظة أن البذرة هي الغبن» (ص 26).

هل المعارضة فقط قربي وعمار عبد الحميد وبسام جعارة، وبسمة قضماني، ولمى أتاسي؟ بالطبع لا، فهناك أحزاب تميط المؤلفة اللثام عن وجهها، كحزب رياض الترك المحسوب على المعارضة اليسارية، وكموقّعي إعلان دمشق، الذين لم يأتوا على ذكر إسرائيل وأمريكا في إعلانهم، وهذا الخروج الإعلان من واشنطن، حيث اجتمع الترك مع الإسرائيليين كما كشفت بعض التقارير..

تُرى: «**هل هذا الشر مسدد إلى النظام السوري فقط، وكأن النظام مؤسسة منفصلة عن نسيج حياتنا؟!! أهو موجه إلى سياسيين يمكن أن يسقطوا وتبقى الحياة العامة سليمة فيُستبدل أفراد بأفراد ونحن بأمان؟! إذن لماذا قُتِل العمال والأساتذة الجامعيون، والموظفون، ونُهِبَت المشافي وأُحرقت المعامل، ودُمِّرَت المدارس... نحن هدفه، أمانُ الليل**» ص 40.

تأتي فقرة معلومات دائماً لتنقل وثيقة من هنا أو هناك، أو لتدق ناقوس خطر يعلمنا بامتداد المؤامرة في الماضي والحاضر، الماضي القريب، وبأسماء أشخاص من وطننا وجهوا سهامهم نحوه، وبأسلحة إسرائيلية وجدها الجيش في مخازن للمسلحين كان أولى بهم أن يخزنوها لإسرائيل التي منها يستمدون قوتهم بحجة قتالهم السلطة البعثية، التي لعبوا في البداية على إسقاطها إعلامياً وعسكرياً: «لم يطلب إلغاء المادة الثامنة من الدستور بل إلغاء الحزب، فهل كان يسدد ثمن أخطاء ارتكبها مسؤولون فيه وفساد البنية السياسية، وتزيين السلطة بأحزاب فقدت شعبيتها؟، أم ثمن موقفه من الصراع العربي - الإسرائيلي. بدا الدفاع عن حزب البعث وكأنه دفاع عن احتكار السلطة ومن يحمي الفساد، فالقطاع العام وتشييد المتاحف والمراكز الثقافية، والمنظمات الشعبية، ودعم الخبز والكتب أصبح من الذاكرة. لكن يبقى حزب البعث جزءاً من تاريخ سوريا، وله دور في نشر القيم القومية العربية» ص 46.

دائماً تعود المؤلفة إلى الحديث عن المشتركين في الحرب ضد سوريا، وما أكثرهم: تركيا، السعودية، قطر، إسرائيل، أمريكا، الغرب، السعودية، الجيش الحر، الجامعة العربية، وأفراد كثر ليس آخرهم زيادة - وأتاسي - وقضماني - وجعاره.

الأيام كشفتهم وكشفت برنار ليفي، والسفير فورد الذي منعه المسيحيون من حضور قدّاسٍ في كنيستهم، ثم حاصروه أمام فندق الشام «وبهدلوه» وفي منطقة مصياف حضروا له الأحذية المهترئة والخضار ليضربوه بها بعد أن زار حماه وأراد التوجه إلى مصياف، أليس من أهداف المؤامرة إخراج المسيحيين من المنطقة، وقتل العلويين، ومن ثم التفرغ لكل من هو ضدهم.

تترك المؤلفة وجع الوطن ووجعها الخاص لحظات لتأخذنا إلى فضاء الأصدقاء فضاء بينه وبين الواقع خيوط شفافة تربط القارئ بما حوله.. ألم تكن موسكو وغيرها الكثير من المدن الرائعة التي تستحضر المؤلفة ذكرياتها فيها مع العزيز، وها هي السلطة في موسكو تستخدم الفيتو مع الصين ضد مدبري المؤامرة...

أنين دمشق وأنين الراقد في الفراش يفكر كأب وزوج يعيدها إلى قسوة الواقع وألمه..

والواقع وألمه يذكرها ببندر وجريه المحموم مع كل من شارك من الشرق والغرب لتدمير الوطن، الذي حاولوا مرات أن يستبدلوا جماله بقبح استعمارهم البغيض..

كل هذا بحجة «الثورات» التي أفردت له المؤلفة فقرة تحدثت فيها عن البداية (تونس) التي

لم تنته مع صور ليفي الصهيوني وهو يقف مع «الثوار» في هيئة الأركان أمام الخرائط العسكرية في ليبيا التي سُلّمت مرة أخرى للشركات الغربية وللقاعدة، وليفي يحلم بأن يكرر هذا مع سوريا ليحط في دمشق ومعه غليون، وبسمة قضماني، وملى أتاسي وصرخات خالة الطفل الشهيد ساري سعود كمن يقصدهم: «فشروا.. فشروا.. تراب سوريا غالي..».

ما تلبث خوست أن تعود إلى سوريا، وتاريخها، وكأنها في مضمون ما تورده تكرر كلام خالة ساري وتؤكد أن الشعب السوري فهم ما يجري..

وفهم أن رغبات الجامعة العربية الهائجة ضد سوريا لا تريد الخير لسوريا بقيادة دولة ثُرى بصعوبة على الخارطة العربية بعد أن احتوت فتح وحماس.

وأن **«الكرامة الوطنية التي جسدتها سوريا في مجلس الجامعة العربية، وتفاصيل الجرائم، ووسامة الشهداء، وخطر العدوان العسكري، وفود الهند وروسيا، والفيتو المزدوج:**

الصين الروسي، والمؤتمر الصحفي لجبهة التغيير والتحرير، ومئات الآلاف ممن هتفوا في ساحة السبع بحرات، حالوا دون تحقيق حلم العربان الزاحفين لتحقيق أهداف المخطط الأمرو ـ صهيوني رغم انشقاق رئيس مجلس الوزراء السوري» ص 106.

لقد وعى الشعب السوري وحتى العربي أن تدمير الجيش السوري هو أهم الأهداف.. وبعد تدميره سيكون التقسيم وقتل الشعب وفق ما ذكره قرار المنظمة الصهيونية:

«لتقسيم سوريا والعراق لابد من ضرب قوة البلدين العسكرية ص 111، لهذا حل بريز جيش العراق.

كما ذكرتُ تنسج خيوط الأحداث والمعلومات واللغة والعاطفة والوعي والأدب اللوحة على صفحات الكتاب فيكتمل المشهد واضحاً، وتخرج خوست بقناعة أن السياسيين العرب لا يتعلمون من التاريخ الذي يؤكد أنهم يريدون إسرائيل قوة أولى ومركزية في المنطقة، تماماً كما لم يتعلم الفاسدون في السلطة من الدروس واستمرؤوا الفساد ضد مصلحة الوطن، وربما قوّاهم عدم المحاسبة..

مرات تتحدث المؤلفة عن المعارضة، عن المجرمين، عن المتآمرين، تسوق الوثائق تحتج «لم تكشف الحرب القاسية فقط من خان الوطن مدثراً بسيرة يسارية أو دينية، وهشاشة من دخلوا في الامتيازات باسم السياسة، بل كشفت جوهر الشعب السوري، حيويته وأصالته ووعيه الرفيع، والأشخاص الذين جنوا الثقافة السياسية من تجارب صعبة فعارضوا ما يمنع تحصين الوطن» (ص 155)...

الوهابية تنال اهتمام د. خوست في النصف الثاني من الكتاب. «الوهابية التي تلغي التراث الشعري المزهد بمكانة الغزل، وتلفق البديل عما في القرآن الكريم من الرحمة، وتقدير العقل، والدعوة إلى إعادة طلب المعرفة والعلم، وتطمس ما في حياة النبي من الشواهد على تذوّق نعم الحياة» ص 185.

لمحات عن الوهابية تتوقف عندها الدكتورة ناديا في تاريخ سوريا مؤكدة أن أحزاب العالم بين يمين ويسار غطوّا على الوهابية بقدر ما اخترقتها الصهيونية.

وتمر الحياة مع الآلام والأوجاع المرتبطة بنسيج جسد العزيز، نسيج جسد الوطن الصغير والكبير، بين حلم بريء بنفسجي الألوان، رقيق الأحاسيس، قاني الحمرة التي تربط الأرض بالسماء عبر أرواح الشهداء الذين حَمَوا النسيجين من مجرمين قتلة، يمتد إجرامهم عبر التاريخ.

ألم يلغ اليسار واليمين في فرنسا استقلال فرنسا السياسي، لذلك كان موقف ساركوزي كما رأينا، وبعده هولاند..

ما زال الغرب يرزح تحت سلطة الصهاينة بعد إلحاقه بالولايات المتحدة الأمريكية التي قامت على جماجم الهنود الحمر، ومن بعدُ جماجم الشعوب.

«اختالت الأنتلجنسيا في اجتماع الدوحة حول طاولات عليها العلم السوري القديم، وتشرّفت بعزمي بشارة وبرهان غليون. غرّد عرفاء الحفلة والخطباء، كانوا قبل اغترابهم أصدقاءنا، زملاءنا، يعترضون على الفساد!!.. نحن رفضناه قبلكم لكنكم ترتكبون كبيرتين: الدعوة لتدمير الدولة السورية، ولتدمير الجيش السوري، العمود الفقري في الأمن الوطني، هل الدوحة مكانٌ لمشروع وطني وفي قاعاتها رفرف علم إسرائيل؟.. وهل الرشوة التي تعرضها الدوحة على المثقفين والسياسيين، وشراء المواقف والمؤسسات والجامعة العربية نفسها سلوك أخلاقي يؤسس عملاً وطنياً.» (ص 232).

المثقفون العرب والسوريون خاصة كان بين من راح يعمل مديته في الجسد السوري، وقد أهانهم المال كما أهان كثيرين غيرهم، فغيّر دورهم التاريخي، واقتفوا أثر أمريكا والغرب، وصاروا يطالبون بخروج الدبابة السورية من الساحة السورية المليئة بالمسلحين، مساوين بينها وبين الدبابة الأمريكية.

«إن الخطأ الذي ارتكبه المثقفون العرب أنهم تركوا مسألة الدين للإخوان المسلمين والوهابية التي سيطرت بوسائلها على روح الناس. وما نراه اليوم هو ثمرة أربعين سنة من سياسة نشيطة تعود إلى زمن الحرب الباردة وأسلحة المجتمعات كي تناضل ضد الشيوعية» ص 235.

كانت قطر التي لا تكاد تُرى على الخارطة الجغرافية من نظّم عمل هؤلاء الناس الذين اشترتهم بأموال النفط.. ولما للآثار من الألم في نفس الدكتورة خوست فهي دائماً تذكرها وما حلّ بها، أليست الآثار من أهم نقاط المخطط الاستعماري!!

«ذكر الدكتور بشار الجعفري، عضو الوفد السوري إلى مؤتمر جنيف في مؤتمره الصحفي 22/1/ 2014 أن آلاف المخطوطات النادرة سُرقت من حلب ورُحّلت إلى تركيا».

«كما فكك منبر الجامع الأموي في حلب ورُحّل، وقد كان يجسد ذاكرة تاريخية ترتبط بنور الدين الشهيد وبتحرير القدس. فهو توأم منبر المسجد الأقصى».

«**لكنَّ الثقافة منظومة فكرية متصلة برؤية قوة سحرية قد تعبئ الإنسان حتى العمى، وقد ترفعه حتى ذُرا الوجد.**» ص 250 ـ 251.

لذلك تُجيِّرُ الثقافة لدمار الوطن، وما الآثار إلا جزءاً هاماً من ثقافة الوطن وإرثه وحضارته. لذلك والمؤلفة تحدثنا عما حل بآثار سورية تكمل المشهد بالحديث عما يجري في ليبيا وتونس ومصر.. أليس المشهد واحداً، والهدف واحداً، والمخطط واحداً؟!..

ألم تبدأ المطالبة بالحرية في جميع هذه الأقطار لكن بسيناريو مختلف؟! «**الاحتجاجات صناعة أمريكية ـ إسرائيلية، لكنَّها استندت إلى حاجات حقيقية. إلى ضرورة أن تنتهي مرحلة مُستنْفَدَة. كان الإخوان المسلمون القوة المنظمة فقدوها باتفاق غربي لتغيير الواجهة لا البنية، لذلك سمعنا في تونس ومصر الهدير..**» (ص 266).

«**فهل حريتنا في الصُراخ في الشارع: حرية.. حرية.. أم تجاوزنا هذا؟!.. نحن السوريين جزء من صراع عالمي، طرفه الأول هؤلاء الذين تمتلئ بهم شوارع مدن أمريكية ضد جشع الاحتكارات والبنوك، وأولئك الذين يصرخون في شوارع اليونان ضد إفلاس بلادهم، والطرف الآخر البنوك والمؤسسات المالية الرأسمالية التي تحتل الأسواق، وترسم السياسة وتوظف رجال الدول، وتدير المؤسسات الدولية والمحلية**» ص 270.

هل انطلقت المعارضة فعلاً من الجماهير، أم كان لها برنامجها الذي لم ينبت من الوطن؟.. «غيَّر الرعاة الغربيون من وجوه المعارضة الخارجية، وسماهًا مرات، لكن برنامجها ثبت على موضوعات سيطلوبها الجيش السوري، والشعب السوري بتغيير الوقائع.. هي الموضوعات التي عبَّر عنها برهان غليون في مقابلة مع جريدة وول ستريت.. كان إعلانه برنامج المعارضة مقدمة للقائه بهيلاري كلينتون وأساسه: التعهد بكسر محور المقاومة العربية، وإلغاء التعاون العسكري مع إيران، والمفاوضات فقط لاستعادة الجولان. برنامج يغيِّر السياسة التقليدية السورية ويلغي الموقع السوري الذي يقلق إسرائيل» (ص 273).

ولعل هذا ما أكدته مجريات الأمور فيما بعد..

«**تمتحن المنعطفات التماسك الأخلاقي والفكري. عمق الثقافة وسعة الرؤية. مساحات القوة والوهن. وتكشف الولاءات الحقيقية المبنية على فضيلة الزهد بالمال والمناصب**» (ص 283).

لذلك نسي المعارضون اللاوطنيون إسرائيل أمام المال والحلم بالمناصب. والأكثر حزناً وألماً من هذا أنَّ من لبسوا عباءة الإسلام كانوا يعملون على نفس المخطط والبرنامج، وهم بهذا كانوا إلى صف الاشتراكيين والشيوعيين، والبعثيين الذين لم تتغلغل قيم الإنسانية في أعماقهم، ولا حب الوطن وشعبهم..

«**لجأ الناس إلى منظومة في متناول يدهم هي منظومة الدين الذي يحمل مُثُلَ العدالة والرحمة، ويوصي بالضعيف والفقير. أليس من الوحشية أن يُفتَك أيضاً بهذه المنظومة فتشوَّه وتُسَخَّر في الحرب، ويُسلَبُ الناس حتى العلاقة الحميمة بإله رحيم**». ص 295

وهكذا سُخِّر الإسلام (كما ترى المؤلفه) لحزِّ رقاب الناس بين طوائفه وبين وطنه من المسيحيين الذي يُعمَل على اقتلاعهم من المنطقة.

وبعد كل هذا أليس هذا المخطط هو الذي وضعته الصهيونية للمنطقة:

ضرب القوى العسكرية، وتفتيت الدول الموحدة، وضرب الأمن والأمان. لكن بدل أن يظهر الصهاينة على سطح الأحداث بوضوح تظهر أدواتهم من يمين ويسار وما بينهما من أحزاب دينية وغيرها، على مستوى العالم، وعلى مستوى سوريا ليرسموا مشاهد الإجرام من ذبح، وخطف، وحرق وتدمير، ورمي بالرصاص.. أليس هذا من مشاهد الصهيونية في التاريخ؟

وإلا لماذا اجتمع يوسف القرضاوي مع حاخامات اليهود كما نشرت إحدى الصحف بالصور.. ولعل ما مر على العراق فأبقى بعض الوعي عند بعض المثقفين هو ما جعل مواطناً عراقياً يرسل رسالة إلى المؤلفة يقول فيها لماذا يدافع عن سورية.. ص 315.

ليست هذه الفقرة هي فقط ما جاء تحت عنوان ومعلومات بل عشرات العشرات من الفقرات ساقتها المؤلفة، وفيها الكثير مما يكشف الغطاء عن أهوال هذه الحرب مما ورد في الوثائق والصحف واللقاءات العربية وغير العربية.

حتى العلم السوري كما علم ليبيا كان له مكانة في المخطط لما له من أهمية ورمز في هذه الحرب التي تريد محوه من ذاكرتنا كما محو النشيد السوري «حماة الديارة عليكم سلام، وبلاد العرب أوطاني»...

«إن الاستنجاد بالعلم أيضاً يكشف عقلاً مستبداً يتصور أن التاريخ يبدأ حيث يريد، وأنه بالقهر يمحو أزمنة لا يريدها، ويسيطر على أزمنة يتصور أنه يرسمها، كأن الشعوب لا تخزن تجاربها في ذاكرة عامة، وخاصة، وكأنها لا تتوارثها». ص 334

إن هذه الذاكرة اختزنت كل ذكرياتها الوطنية، وحافظت عليها تماماً كما حافظت على ذكريات ومعلومات تاريخ يقول: إن روعة هذا الشعب السوري بتنوعه، وبكثرة أديانه، وطوائفه وثقافاته التي امتدت جذورها منذ وجود هذا الوطن..

لكذلك فإن الهوية السورية تحمل بصمات جميع من ذكروا ومروا في تاريخ سوريا، لذلك يُراد لهذه الهوية أن تتشوه أو تُبَدَّل، «لذلك يجب أن ننبش ذات يوم الحقائق الخفية: من استقدم مخطط إيكوشار ليسقط سنة 1968 دمشق التي لم تسقط في حرب 1967. فالاختراق الثقافي الذي كشفته فرنسيس ستونر سوندرز في كتابها «من دفع للزمار»؟ ونهب الآثار السورية خلال الحرب، وتهويد الأرض المحتلة، وادعاء إسرائيل ذاكرة تاريخية في مصر والعراق يؤكد أن تجريد الوطن من هويته المعمارية كنوزه، واقتلاع ذاكرته بقصد سلب عمقه التاريخي ليكون دون أم أو أب تسهل على الصهيونية قولبته» ص 462.

لذلك ولما للاختراق الثقافي من خطورة تكرر المؤلفة الحديث عنه على صفحات كتابها: «ألسنا جاهلين لمشابرة الصهيونية، والدأب الغربي على اقتحام الوجدان بتدمير ثوابت المنظومة الثقافية والأخلاقية المحلية؟.. ضيّقنا إذن التأهيل الثقافي، وصغّرنا الولاء والثقافة القومية.

اشترطنا الولاء الحزبي لا السعة المعرفية والنزاهة لإدارة الثقافة والتعليم، وفضّلناه في اختيار البعثات والوفود، ففاجأنا في الحرب الفراغ الفكري والعجز الثقافي، أمضينا سنوات في بحث علاقة المثقف بالسياسي فظهر في الحرب أن الجيش السوري، والشعب السوري، والقائد السوري، متقدمون على المثقف والكاتب والممثل السوري» ص 752.

وإذ نشارف النهاية نجد أن ذكر كلّ هام في الكتاب يحتاج إلى عشرات الصفحات لكتاب تقارب صفحاته الثمانماية وله أهميته من حيث التقاط نبض الأحداث، وهام الوثائق، وجزئيات الحدث، دون الوقوع في مطب الحديث السياسي، والفكر السياسي والاجتماعي والثقافي الجاف، مما سيوسع شرائح قرائه.

□□

قراءات نقدية..

سليمان السلمان.. اشتعالات القصيدة

□ د. نزار بني المرجة

.. منذ ديوانه «جزر النار» في العام 1977، ثم ديوانه «أعلم أني أحترق» في العام 1979م، وحتى في ديوانه «الحلم على جبين الصبح» في العام 1992م، والذي كانت قصيدته الهامة بعنوان «يرتفع لواء النار» .. يدرك القارئ والمتابع لمسيرة إبداع الشاعر سليمان السلمان، علاقة التماهي بين الشاعر وبين النار... تلك العلاقة التي يتضح لنا فيها دون عناء إيمان الشاعر بحتمية التغيير لصالح طبقة الفقراء والمعذبين في الأرض.. تلك الطبقة التي ينتمي إليها الشاعر، بحكم المولد والنشأة والحياة ثم الإيديولوجيا، في سياق طبيعي لحياة شاعر مخلص لطبقته وقضاياها..

والنار في تجربة الشاعر هي دلالة أو نتيجة ربما لما توصل إلى أحد النقاد بقوله عن سليمان السلمان إنه: «مُشعل آخر للحرائق، وفي أشعاره الكثير من رائحة الكبريت» وأنه «مشاغب وصدامي ومباشر أيضاً، يتلقاه الجمهور دائماً بحماسة لأن شعره هو صوته وكلماته.. هي كلمات الناس الباحثين عن رغيف خبز نظيف في عالم ملوث..»، يقول في قصيدته (يرتفع لواء النار):

(مجّدْتُ النار..
مواطنها الدفءُ،
حكاياها..
في ليل القهر
تزيل صقيع الحلم الراعف بالمُرّ
ما أحلاها!
مثل دمي تتلظى
تغرقني.. دمعاً.. حجراً.. تجتاز فمي،

فتصير شفاها

ترحل عن صدري

تجدل شرياني ووريدي

تتطهر في أشرعة لظاها..

أرواح جدودي..)

وسليمان السلمان السوري المولود في يافا بفلسطين في العام 1944، كان ولا يزال مشدوداً بقوة إلى انتمائه الفلسطيني.. لما لذلك الانتماء من دلالات نفسية ومعنوية.. هي باستمرار ترجمة لهاجس فلسطين وقضيتها في روح الشاعر وقناعاته..، كيف لا وهو الذي اختار أن يكون في مسيرته مربّياً ومعلّماً إلى جانب التلاميذ والطلبة الفلسطينيين في مدارس وكالة غوث اللاجئين، مما كان له عميق الأثر من خلال معايشة الشاعر اليومية لهموم الشعب العربي الفلسطيني..، في إعطاء بعد نضالي آخر لشعره، ليصنف سليمان السلمان بجدارة ضمن قائمة شعراء النهج المقاوم..، كيف لا وهو الذي اكتسب شرعية انتمائه لفلسطين، من خلال ولادته على أرضها أولاً، وتعليم أبنائها اللاجئين ومعايشته اليومية لهم ثانياً، مما أهّله لنيل شرف عضوية الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين أيضاً.. وعن تجربته في تعليم أولئك الطلبة.. أبناء فلسطين بين الحلم بالعودة والإحباط من مجريات الأمور المفجعة على أرض الواقع السياسي..

يقول الشاعر:

(أعدُّ الناسَ في وطني..

ولي فيه.. بقاياهم..

ضعاف الريش والأغصان..

أنا إنسان

أعدُّ الناس في وطني

وأهجر عالم الأسفار

أحمل في دمي ناري

وتغدو أعيني حجراً..

ويتعبني حساب المد والجزر

وأضرب تلك أخماسي بأسداسي..

ولا أدري

يساوي عدها صفراً)

ويقول في قصيدته ـ من ذكريات تائه ـ:

(يشتعل السحاب

ويرتمي الوجود خلف قمة العذاب

وتنحني صفصافة كسيرة الأهداب

كدميةٍ شرقية في صمتها وحسنها ارتيابْ

* * *

وندعي بأننا نحطم الحدود نرتقي القمم

تهابنا المفاوز التي.. أفرغها العدمْ

تخافنا الدروب.. فالقلوب.. صخرة

ودفؤها ألمْ

* * *

الصوت في البعيد لا يغيب عن متاهة الحياة

يُصغي الكثيرون له ويضحك العتاة

وتبرز البطون والخدود والشفاه

فتصمت القلوب والعيون
وتهمد الأنفاس.. تجمد الجفون
والعاثر المضيع الحزين
عيونه ملاعب الأشواق والضجر
منتظراً أن يطلع الفجر وينهض البشرُ)!

ويواصل الشاعر المنتمي لأرضه وشعبه وقضيته، مسيرته مع القصيدة الملتزمة، بكل جوارحه، بمعاناته وعذاباته كإنسان، ومشاعره وأحاسيسه المنحازة لمواطن الأرض والجمال والإنسان.. فهو عاشق أبدي لجماليات المكان والزمان.. وجمال الإنسان أيضاً المتمثل في المرأة، والمتناغم إلى حد بعيد بتفاصيل الحياة اليومية بحلوها ومرّها، يقول الشاعر:

(لا تصل الوردة ثغر الصبح
شفاه الليل سيوفٌ زرقاء
وهذا الليل طويل..
والقمح المزروع بأرضي
تتلوى فيه حقول.
أعشق يا أمي الدرب المجهول
فالعشق على محراب الموت...
....
والقمة والظل
وهذا الصوت المطري الخصب يقول:
في قاموس العشق
تركت الهمس المعقول)!

..أجل هكذا هي رحلة شاعرنا سليمان السلمان، في دنيا الشعر والقصائد التي هي أشبه ما تكون بمدونات يومية لرحلته الغنية المستمرة في أزقة وحارات العشق والهموم والعذاب والأمل..، ومن يعرف الشاعر عن قرب (كما عرفته من خلال مشاركتي إياه السفر وعشرات الأمسيات والندوات والمهرجانات الشعرية)، يدرك بدون عناء أنه أمام تجربة شعرية غنية المواضيع وغزيرة النتاج، وكأني بالشاعر وقد أدمن ترجمة أحاسيسه وأفكاره ـ بلغته المطواعة ـ ترجمة فورية، ليضعنا أمام نصوص شعرية تمتاز بالبساطة والصدق والالتزام بعفوية بعيدة عن المواربة أو المراوغة أو الهروب من المواجهة، فهو لا يجد غضاضة أبداً في البوح بأحاسيسه مادام ذاك البوح يستمد مشروعيته من مهمات الشعر والقصيدة..

يقول الشاعر في قصيدته (نزق على حروف الصمت):

(وآن أن يكتبني النزق
على حروف الصمت يا حبيبي..!
أطلع من دوامة القلق
فاجمع الظنون من مواجع الشفق
ليستحم النور في القلوب
وأنتهي في سرحة الدروب
أوزع الأحلام في المساء
قبيل غفوة الأطفال
لكي أقول كل ما يقال
.. ولا يقال

فأفتح السماء
على شفاهٍ سكرت
وظل كوب الموت
يشربها
حتى غدت مزق
ترق دون صوت..
فكيف لا يكتبني النزق
على حروف الصمت يا حبيبي؟!

..أجل يا صديقي الشاعر..، في ظل ما نراه ونعيشه.. يحق لنا السؤال معك: كيف لا يكتبنا النزق؟

..إنها حياتك.. حياتنا.. عذاباتنا.. وآمالنا..، وثمة صفحات بيضاء نقية كنقاء فؤادك العاشق للحظة.. والإنسان، لمسيرتكَ الجميلة إكليل شِعْر.. وليراعكَ الصادق النبيل مداد العطر وباقات الورودَ كي تواصل رسم أحلامنا بالكلمات.. تماماً كما تشتهي..

□□

قراءات نقدية..

سليمان العيسى والمسرح
مسرحية "في خيمة الأصمعي"(*) أنموذجاً

□ د. ياسين فاعور

خاض الشاعر الكبير سليمان العيسى ساحة الفن المسرحي واثق الخطوة، يمشي ملكاً، كما خاض ساحة الشعر. وخلّف لنا مجموعة مسرحيات شعرية نذكرها له بتقدير وإعجاب:

1ـ الفارس الضائع "أبو محجن الثقفي" مسرحية شعرية، بيروت 1969.

2ـ إنسان، مسرحية شعرية، دمشق، 1969.

3ـ ميسون وقصائد أخرى، مسرحية وقصائد، دمشق، 1973.

4ـ ابن الأيهم، الإزار الجريح، مسرحية شعرية، دمشق، 1977.

5ـ المستقبل، مسرحية شعرية للأطفال، دمشق، 1969.

6ـ النهر، مسرحية شعرية للأطفال، دمشق، 1969.

7ـ مسرحيات غنائية للأطفال، دمشق، 1969.

مجّد في مسرحيتيه الأولى والرابعة "الفارس الضائع (أبو محجن الثقفي)، والإزار الجريح (ابن الأيهم)" بطولة الفارسين العربيين المذكورين، وخاطب في مسرحياته الأخرى مشاعر الأطفال موجهاً ميولهم واهتماماتهم، وغارساً في نفوسهم القيم القومية والإنسانية والعاطفية.

وكما جاب ساحة البطولة شاعراً وفارساً، وساحة الطفولة شاعراً وأباً ومربياً، خاض ساحة الشعر المسرحي مبدعاً وناقداً،

وقدّم لنا مسرحيته الجميلة "في خيمة الأصمعي" التي يعالج فيها فناً شعرياً شغل عدداً كبيراً من الشعراء، وعرف بشعر النقائض، ولكنّه وشّى هذا الفن بصيغة عصرية حين ختم مسرحيته بدعوة صريحة للنهضة العربية الشاملة، والإقلاع عن التهارش والشجار والشتائم.

مسرحية **"في خيمة الأصمعي"** وردت في الجزء الثالث من أعمال الشاعر، وجاءت في عشر صفحات(1)، وشخوصها خمسة، أربعة منهم عُرِّفوا بأسمائهم، والخامس قُدِّم بصفته "الشاعر"، ولكلّ شخص من الشخوص الأربعة رمزية تاريخية وأدبية عُرف بها، وهم: "الأصمعي، جرير، الفرزدق، شهرزاد".

وأمّا موضوع المسرحية فشامل يحاكي بنية القصيدة الجاهلية "الوقوف على أطلال الحبيبة، الغزل (وصف الحبيبة)، الموضوع المنشود"، والمكان هو خيمة الأصمعي، والزمان مفتوح يبدأ بالوقفة الطللية، وينتهي بالنهضة الشعرية، لمواجهة تحديات العصر وتطور الحياة.

تتألف المسرحية من ثلاثة مشاهد، المشهد الأول ويبدو فيه الأصمعي وجرير والفرزدق، والمشهد الثاني، ويبدو فيه الأصمعي وجرير والفرزدق والشاعر، والمشهد الثالث ويبدو فيه الأصمعي وجرير والفرزدق والشاعر وشهرزاد. ويبدو فيها الأصمعي الشخصية الأولى (المحورية) التي تدير الحوار، ويبدو ذلك في خمس عشرة مداخلة تسرد، وتوجّه دفة الحوار في اتجاهات متعددة، وتنقله من موضوع لآخر، تثني أحياناً، وتنقض أحياناً أخرى، ويعقّب على أقوال الآخرين، وكما بدأ المسرحية فهو ينهيها بالنتائج التي خطط لها الشاعر، ولا يغرب عن البال ما للأصمعي من دور مشهود له في رواية الشعر وسجالاته.

والشخصية الثانية جرير، ولجرير منزلته الشعرية، لا سيّما في الغزل والهجاء، وما عُرف في الشعر العربي بفن النقائض، ويبدو ذلك في ثماني مداخلات.

والشخصية الثالثة الفرزدق، وللفرزدق أيضاً منزلته في الشعر، لا سيّما في الغزل والهجاء، وما عُرف في الشعر العربي بفن النقائض ويبدو ذلك في سبع مداخلات، وللشاعرين جرير والفرزدق صولات وجولات في هذه النقائض[2].

والشخصية الرابعة شهرزاد[3]، وشهرزاد معروفة ببلاغتها وفصاحتها، وقدرتها على إدارة الحوار في الاتجاهات التي تريدها، ويبدو ذلك في سبع مداخلات.

والشخصية الخامسة الشاعر، وعُرِّف بصفته، ولم يقدّمه المؤلف باسمه، لكنّه أنطقه بالاتجاهات التي خطط لها، ويبدو ذلك في سبع مداخلات. وللشاعر، كما لغيره من الشعراء دور بارز في معركة الوجود، ومقارعة المعتدين، وتمجيد البطولة، والتغني بأمجاد الأمة وانتصاراتها.

يخيّل لقارئ عنوان المسرحية أولاً، والمسرحية ثانياً، أنّها حوارية بين شخوصها، وكلّ منهم يريد أن يحقق فوزه على محاوره أولاً، وتحقيق أهدافه الخاصة التي خطط لها

ثانياً، ولا غرابة في ذلك، وقد ابتدأت المسرحية بما ابتدأت به "الأصمعي في صدر الخيمة، ينشد من شعر جرير، وإلى جواره الشاعران الأمويان جرير والفرزدق، ويتبادر إلى ذهنه أول ما يتبادر معركة الهجاء بين الشاعرين، وهو ما عرف بفن النقائض. لكنّ البداية لا توحي بذلك، فهي وقفة طللية لجرير، والمنشد هذه المرة هو الأصمعي:

حَيِّ المنازلَ إذ لا نبتغي بدلاً
بالدّار داراً ولا الجيرانِ جيرانا

وينتقل بعد ذلك إلى غزل جرير:

إنَّ العيون التي في طرفها حورٌ
قتلننا ثم لم يُحيين قتلانا
يصرعْن ذا اللبِّ حتى لا حَراكَ به
وهُنَّ أضعفُ خلقِ الله إنسانا

بداية تثير زهو جرير ونشوته فيردّد مفاخراً:

أنا نسمةُ الليلِ التي بردت
فتمرَّغتْ بأريجها البيدُ

أنا شاعرُ الأحلامِ والغزلِ
أنا سكرةُ القُبَلِ
الساجعاتُ بناتُ حنجرتي
والكرمُ عندي والعناقيدُ

ويواصل الأصمعي الإنشاد من شعر جرير مُتغنّياً بجبل الريّان، ومن سكنه، مُتمنياً عودةَ أيامه ولقاءَ ساكنيه:

يا حبذا جبلَ الريّان من جبلٍ
وحبذا ساكنَ الريّان من كانا

فيتأسى جرير ويُنشد:

سرقَ الكلابُ[4] روائعي، سرقوا عمري
ولامتني الأغاريدُ

فيغضب الفرزدق ويقول للأصمعي:

تروي لهُ... وتُشيحُ عنّي
أنا بدعةُ الوترِ المُرِنّْ
منّي قوافيه الحسانْ
وهذه الخَطَواتُ منّي(5)

ويردُّ جرير:

انفخْ بكيركَ لاهثاً
واتركهُ في روضي يُغنّي

يبتسم الأصمعي للعراكِ الذي نشبَ بين الشاعرين، ويُنشدُ أبياتاً في الفخر من شعر الفرزدق:

وركبٍ كأنَّ الريحَ تطلبُ عندهم
لها تِرةً من جَذبها بالعصائبِ

فيشمخُ الفرزدقُ ويُنشدُ:

بالريح يرتجل المناقبْ
جدّي زُرارةُ، والمجرّةُ
بيتُ صعصعةٍ وغالبْ

ويخاطب جرير بقوله:

من أنتَ؟ لا أصلٌ رسا
بينَ الأصولِ ولا ذوائبْ

إنَّ الـــذي سمــكَ السَّــماءَ

بنـى السَّـماءَ لنـا مضـاربْ

ويزداد انتفاخاً وزهواً

أنـا سـيِّد الكلمـاتِ تشـردُ

في المشـارقِ والمغـاربْ

ويحتدُّ النقاشُ، ويصف جريرُ الفرزدقَ بالكذب (أنت كاذب)، وينعته بالموبقات، ويخاطب الأصمعي جريراً والفرزدق متضايقاً:

لا شجارَ، ولا شتائمَ، أوَ ما انتهينا؟

ويطلب الشاعرُ من الأصمعي أن يتركهما يتهارشان

يحيا بصوتهما المكانْ

يمتدُّ في الأبدِ الزمانْ

ما العمرُ؟ ما التاريخُ؟ ما الدنيا؟ بلا قيثارِ حالم؟

ويقرُّ الأصمعي بأنَّ الزمانَ قد تغيَّر، وأنَّ الهجاءَ لم يفدنا بشيء، وعبقرية الهجاء لم تعدْ علينا بخير، ولم تُغيِّر من حالنا، ويسأل الشاعرَ عن هويته، فيجيب الشاعرُ بأنَّه والأصمعي عشيرةٌ وأهل، ويتابع الأصمعي حديثَهُ السَّابق، النابغان جرير والفرزدق أسرفا في الهجاء، وشُغلا عن ينابيع جمال التعبير.

ويردُّ جرير والفرزدق بصوت واحد، يَمُنَّان على الجميع بما أنتجا من بلاغة التعبير، وشغلا الناس ولا سيَّما الرواة بأشعارهما.

وتدخل شهرزاد مُؤنِّبَةً ناعيةً القوافلَ والقصائدَ التي ماتت وهبَّ على أرض العروبة ألفُ عاصفة.

ويسأل جرير والفرزدق شهرزاد عن مرادها، وتستنهض جرير والفرزدق، ومن شابههما للانشغال بتطور الحياة وهذه دعوة يتهلَّلُ لها وجه الأصمعي مرتاحاً، ويقول: هذا الذي طافَ في رأسي، ولم تكتفِ شهرزاد بدعوتها، بل تحدِّد نقطة الضعف بالرقاد والآخرون ناشطون.

يبارك الشاعر مجيءَ شهرزاد:

أقبلتِ في الموعدِ يا شهرزادْ

يا موسمَ العطرِ إلى الزهرِ عادْ

ويتابع الأصمعي والشاعر التواصل، ويضيف الأصمعي:

آمنتُ بالفنِّ... مصابيحهُ في كلِّ فجرِ ثورةٌ واتقادْ

ويُطري على شهرزاد: منكِ تعلمنا عطاءَ السُّهاد

ندوتُنا ظِلُّكِ: أنَّى ارتمى

ونحنُ أبناءُ الصدى المستعاد.

جرير للفرزدق مثنياً على شهرزاد:

رائعةٌ كالصبح.

والفرزدق لجرير مثنياً أيضاً على شهرزاد:

لا خولةٌ: ولا نُوارَ.

ويُضيف جريرٌ تستثير الجمادْ

يا أمَّ عثمانَ، لهذا الصِّبا

لهذه الفتنة يُلقى القيادْ.

ويتمنى الفرزدق لو يضمُّ شهرزاد.

أمّا الشاعر فيشكو المصاب الذي ألمّ بأمته، ويشعل الثورة شرارة من عصرنا جئتكم لنشعلَ التاريخ.

وتعاود شهرزاد استنهاض الهمم: لا تيأسوا.

ويعزّز الأصمعي دعوتها لا تُزهقوا ظهركم بنا.. دعوا الموتى،

دعونا نزول.

ويردد الشاعر سنُشعلُ التاريخَ.

وتُعيدُ شهرزاد لا تيأسوا.

ويَختِمُ الأصمعي: ولا تطيلوا المُكثَ فوقَ الطُّلولْ.

اختارَ الشاعر موضوع النقائض عتبة يلج منها إلى بناء هيكل المسرحية، واختار لذلك عملاقي هذا الفنّ في ذلك العصر عتبة ثانية، ومن هيكل القصيدة العربية في ذلك العصر عتبة ثالثة، وهيكل القصيدة يتألف من مقدمة في أغلبها وقفة طللية، يليها الغزل، ثم موضوع القصيدة، وهو الهجاء، وهو ما يعرف "بالنقائض"، وقصيدة الهجاء تضمُّ مفاخرة الشاعر بنسبه وحسبه، وذمّ الآخر، والقدح والشتم، وسرقة الشعر، ليردّ عليه الآخر بدوره بالمفاخرة، والقدح، والشتم، وسرقة الشعر.

واختار الشخوص المناسبة لمسرحيته وموضوعه، فاختار الأصمعي، وهو الخبير بأشعار العرب ورواياتها، ليكون الشخصية المحورية في إدارة الحوار، كما اختار شهرزاد، وهي الشخصية المعروفة بالذكاء والحنكة والخبرة في إدارة الحوار، وقدرة الإقناع، فأحسنت وصف حالة العرب، وحالة الشعر، ونعت هذا الواقع الأليم، ودعت لليقظة العربية، والنهوض من سبات العرب، وقد تطوّر العالم وتغيّر.

واختار "الشاعر" رمزاً للشاعر العربي الذي يوقد شعلة الثورة، ويجيد تأجيجها، كما يجيد وصف معاركها وتخليد أبطالها.

وقد أدّى شخوص المسرحية أدوارهم بنجاح ملحوظ، ولم يغفلوا الثناء على شهرزاد التي ملكت قلوبهم بذكائها، وجمالها الذي فاق جمال محبوباتهم، كما عبّر الأصمعي عن إعجابه بشهرزاد، وما أفاد منها، ومثل ذلك فعل الشاعر الذي قال إنها جاءت في الوقت المناسب.

ولمّا تحقق له تأجيج المنافسة بين الشاعرين أقحم الشاعر ليدلي بدلوه، وشهرزاد لتدير دفة الحوار وتنهيه بدعوتها الإقلاع عن الهجاء وموضوعاته، رابطة ذلك بالواقع العربي المزري، ومؤكّدة على النهضة من السبات العميق الذي حاكى سبات أهل الكهف، ومسايرة النهضة العالمية التي تجاوزت المعيقات.

ولم يغفل الشاعر سليمان العيسى توثيق ما يدعو إليه بتوظيف التناص في الاستشهاد بأحداث نذكر منها سبات أهل الكهف ونهوضهم، وزيارة قيس لديار ليلى في مسرحية قيس وليلى، والجمرة التي جاء يطلبها، والتي أوقدت ناراً. وربط هذه الأمور بالواقع العربي، وعصر الخلافات، وافتعال المؤامرات، وما جرّته على الأمة العربية ومصيرها، والدعوة لصحوة عربية شاملة تعيد للعروبة مكانتها ووحدتها.

مسرحية جميلة ربطت الماضي بالحاضر لاستخلاص العبرة، والنهوض بالأمة لمسايرة تطور الحياة.

الهوامش:

(*) الأصمعي: أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي، والأصمعيات: تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون.

(1) العيسى، سليمان: الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الصفحات 83 ـ 93.

(2) التيمي، أبو عبيدة معمر بن المثنى، 1935، النقائض بين جرير والفرزدق، تصحيح محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، مطبعة الصاوي، القاهرة.

(3) شهرزاد: زوجة الملك شهريار، بطلة ألف ليلة وليلة.

(4) يقصد بالكلاب الشعراء الذين يهاجيهم، والأبيات الثلاثة في المسرحية من وحي كلمة لجرير (المرجع السابق).

(5) كان الفرزدق يتهم جريراً بسرقة أشعاره، المرجع السابق، ص2.

□□

قراءات نقدية..

قبـــل الغـــروب بدمعتين

□ محي الدين محمد

تعدّد الرؤى والمشاهد:

إذا كان الصّوت اللغَوي هو مادة الإيقاع الشعري وقد رافقته تلك الكوى التي تطل منها الألوان والحركات وقد نقلتها الألفاظ عبر أجراسها الهامسة حيناً والصارخة حيناً آخر، ومع الهدوء في تدرجه الانفعالي أيضاً كي تتحسّس الأعماق نبض القلوب ودورة الحياة ولكن في اكتشافات جديدة داخل المناخ النفسي للشاعر لتولد شهوة القصيدة في رؤيتها تجاه الموضوع المحوري، وقد فتح لها الشاعر بابه الواسع من كل الجهات.. من هنا يمكن التأكيد على أن الشاعر الحقيقي هو الذي تغريه إملاءاته السرّية بالعبور إلى المجهول الذي لا يرقى إليه في العادة الكثيرون، ولكن بلباس عصره، وهو يتحدث لمن حوله إمّا بضمير الغائب، أو المتكلم وكأنه يحصي تحركات الجميع داخل ذاته، وقد انطوت بواطنه على ما قرأه في كل الوجوه من علامات فارقة..

وفي لقائه الأخير معهم عبر المحطّات الإشراقية يدرك تماماً أنهم ما زالوا يندبون حظوظهم في مدارات الحياة ومن ضمنها درجة الوعي الذي تسبب في وجعهم المجاني ولا بد في هذه الحالة من البحث عن الحلول التي يجهد معها التفكير في الظلّ والسكينة معاً حتى يتمكن من الوفاء لهم وتحليل المفردات التي سمعها هنا وهناك مترفعاً بذلك عن اتهام أي أحد منهم بأن ما يحيط به هو من صنع القدر المحتوم.

بهذا المعنى نستطيع الدخول إلى فضاء المجموعة الشعرية التي حملت عنوان (قبل الغروب بدمعتين) للشاعر محمد حديفي والصادرة عن اتحاد الكتاب العرب لهذا العام.

وفي قضية الشاعر الوجودية ثمة حدث شعري تخييلي اتخذت معه النصوص شكل المقطوعات والتي كانت تطول وتقصر وفقاً لحالة الشاعر الخاصة وتناولت أفكاراً لونتها العاطفة بخفقانٍ قلبي عبر التصوير الحسي والحيّ، حيث وزعها الشاعر في سياقاتٍ عفوية متفجرة حتى وصل إلى قطبه النائي وراء شمس الحرية، ونشر خلفه العناوين المتعدّدة جامعاً بذلك ملامح الدفء والبرودة حيناً، وأحياناً أخرى كانت تلك العناوين يسوّرها القلق البعيد، فاكتملت بعد ذلك القصيدة بوحدتها العضوية في الشكل والمضمون على حدّ سواء. واختلطت ملامح الحزن على ما يجري حول الشاعر دمعتان.. الأولى: تمثلت في ذلك العمق الإنساني لكل النماذج الوطنية التي تعيش أزمة الوطن المركبة وهي تبحث عن مشروع آخر يتجدد فيه النسل المقاوم لأن الوطن تحييه الدماء.. وتميته الدموع في النهاية.

وسافر الخيال مشرقاً، ومغرباً وفق صياغةٍ تعبيرية نقل خلالها الشاعر إلى قرائه صورة العالم الذي يعيش فيه وقد اجتاحت العولمات الثقافية نصف الأجيال العربية الشابة، وأوصلتها الأنظمة الشمولية بدعم أمريكي يهودي مشترك إلى المناطق المظلمة في أبعادها الخاسرة.

أما الدّمعة الثانية التي ذرفتها النصوص

فكانت دمعة الفرح المعمدّة بالحب، والوفاء للريف والمدينة في ارتباطٍ زماني ومكاني مشترك، وقد توجته اليوميات الريفية في قريته الجبلية على المستوى الفني بهذا الوهج العاطفي.. والرومانسي، حيث ارتعشت أهداب القبرات وهي تنادم حقول قريته ولا بأس أن يشاركها الرعّاة الغناء.. وهم يراقبون من بعيد مسارات القوافل الأخرى وهي في طريقها إلى الأماكن البعيدة.. أجل! هي صور حسية منتزعة من مرابعها الريفية ولكن بتعبيرات تتناسب والسياق العام للنصوص /احتفاء – ص7، يقول: لكِ الآن هذا الفضاء الجميل المندى /بضوع الورود /تماهى بضوء القمر/ لكِ القبرات تغني يحضن المدى/ واخضلال الأصيلْ/ وبوح الرعاة على المنحدرْ/ لك الناي يرشف عند الأصيلْ.

وإذا كانت الصورة الشعرية هي التشكيل اللغوي المولود تحت سقف المخيلّة وذلك تبعاً لقدرة الحواس في التقاطها وهذا يعني بالضرورة وجود موهبة فطرية تطلع من تحت رداء المعاناة الوجدانية والثقافية ومعها تأتي الصور كلها متناسقة تثير وجدان المتلقي وتطارد ذكرياته. وبعد ذلك يستيقظ الحلم الشعري وقد تدفقت أوجاع الشاعر المتناثرة داخل خطين رئيسيين هما أولاً عالم اللغة في فضائها الشبكي وداخل أنساق تخللتها عروق درامية كخط مطلوب فنياً – وثانيهما هو المستوى البنائي للنصوص وقد هجر فيه الشاعر أشكال البلاغة التقليدية الموروثة لينقلها بثوب بلاغي أكثر جدّة ومعاصرة تستوي فيها الجاذبية وجمالية التعبير في توظيفِ رأسمال الشاعر يكون فيه اكتشاف اللغة الخاصة به. وهذا ما أوصلنا إليه الشاعر /حديفي/ في جملته الشعرية الخبرية والتي جاءت تحت عناوين منفردة ومتشابكة وخدمت الاستعارة في قوله /يرشف

عند الأصيل/ سلطة النص الذي خاطب من خلاله قريته بوجهها الاجتماعي مؤكداً على العلاقة الودية والمشبعة بالوجدان .. وكان لتفعيلات البحر المتقارب الهادئة ترنيمة مؤثرة في استجلاب اللفظ والتعبير المناسب وفي ظل مصباحه الريفي وقد أثمر النوّر ورقد الجفن أمامه بانتظار الأحفاد وهم يعبرون هندسة تطلعاته الحالمة.. وفي نصّه الثاني محاكاة أخرى ودودة /لضيعته الجبلية/ التي تدثر فيها عباءته المنسوجة من العشب الأنيق.. وها هو الآن سعيد بالاقتراب من ذكرياته الأولى على بساطها الوادع الأمين رغم الهرم المفاجئ والغياب الطويل.. ص9:

لا تقولي إنك الآن بعيدة /وعلى شباكك المهجور قد مات القرنفل/ تستحمين بأنهار القصيدة/ فلماذا السحر في عينيك يذبل؟ وإلام كلما صنفتك قنديلاً بدربي/ تُطفئ النور ماقيك وترحل؟!

هل هي استدارة العمر الخريفي وقد انتصرت فيها هذه الصور المتسربلة باطنياً؟ حيث حركّها اللا شعور باتجاه المكان الآمن من غدر قناصي العصر الطالعين من كهوف الخراب .. إنه هذا وذاك على ما يبدو فكل شيء متوقع في هذا الزمن المقلوب.. ولتبقَ الاستراحة على حجر من صنع الأحبة في الحقول أكثر أمناً واطمئناناً على رياح القصيدة.

وفي اختبار سياق النصوص ينقلنا الشاعر /حديفي/ على جناح الطفولة لتظل هي الحدث الملهم له بدون الرجوع إلى أصقاع خرافية مال إليها الكثيرون ممن خدعتهم الأفكار النائية.

وتكون الدمعة الثانية التي أشرنا إليها هي دمعة الفرح في زمن الشيخوخة وقد امتد صوته معها نحو النداء لحفيده الأول (تيم) مستعيداً حكمة المأثور التي تقول: "حفيدك هو ولدك مرتين".

ولهذا كان استخدام (الظرف قبل) بقالب شخصي الذي هو عكس (بعدَ) في المقاربات الزمنية إلاّ أنّ (الظرف قبل كان أكثر ملاءمةً لسّن الخطاب وزمنه. ومثل طوافاً ذهنيّاً مثيراً ولافتاً ودلّت المجازات الخفية فيه على مستوى عمق التجربة والقبض على اللفتات المكانية والزّمانية وما قدّمه لأجلها الشاعر من تضحيات إلزامية تجاه أحفاده حرصاً على البقاء: ص20 يقول: **ذاتَ نايٍ كنتُ منسيّاً وحيداً /ونحيبُ النايّ في الوادي بكاءُ/ جاءت النسّمة تُهديني حفيداً/ صارت الأشجار من حولي تغّني /والمساء صار نبيذاً/..**

إن في معانقة الشاعر للبيئة التي ولد وعاش فيها ما يوحي بالشكل الفني الناضج الذي كانت طبقاته المحلية فيه تأخذ شكل التمركز على اللفظة الشعرية والتي تبادل معها الظهور والاختفاء وفقاً لطبيعة النص وما ينقله من فكر تختلج فيها الأفراح وحبه لأحفاده لا يضاهيه شيء آخر سوى معادلة الأمثولة الأخلاقية التي يدافع فيها عن القيم بعناصرها المحلية التي تربى عليها.. وكان سفيره إلى هذا هو الإرث الإنساني بجانب الكتل البشرية ريفاً ومدينة. وما يملكه /محمد/ في هذا الجانب كلّ مواسمه بالحصاد العائلي فاستقرت ثروته الفكرية مع هذا التضمين لتصوراته المستقبلية

إزاء أحفاده من خلال بناء شعري موازٍ لزمنه الذي ضاقت فيه الأعين بلونها الرمادي جراء العجائب بكل ألوانها المتنافرة.

يقول ص103: **نايا الجميلة يا رحيق الغيمْ /يا همس الجداول والعنادل والشجر/ طرزْتُ من شغف العيون وسادةً /حتى ينام أحبتي/ في الروح أو بين المقلْ /فهم السكينة والأملْ/.**

للطفولة التي خاطبها الشاعر هنا وجهان: الأول هو الارتباط بها وبالشعر معاً.

وثانيهما التفاؤل المستقبلي الذي يعلّق عليه حياته الثانية والخاصة أيضاً وبدت مع هذين الوجهين حركة العين الشعرية ذات نقلات روحية استشرف عبرها أسراب الأحفاد وهم الرجال الذين تحولوا إلى روادٍ لفضائه الشعري، بل كانوا المفاتيح الذهبية بالنسبة له وهو أحد ضحاياهم كي يصلوا ويعرفوا ملذات الحياة رغم مبكيات الزمن القادم.

غلائل اللغة في وطن الشهادة..

وحين تزّف الأمهات أبناءهن في عرس الخلود، والصعود إلى السماء السابعة يرصد الشاعر ما قرأه في وجه أم الشهيد /ساري/ وهي الخنساء الثانية في عصر الأزمات وبعيداً عن الجنازات الخرساء وقد احتضنت الآلهة هؤلاء الشهداء يطلب الشاعر إلى زوارها أن يخطفوا أشياءهم أمامها حتى درجة الانحناء تنبيهاً لعظمة التضحيات.. لقد اختفت من أم ساري الآهات، وأعلنت اللاحداد في إشارة ثقافية عمادها اشتباك الشاعر مع تفعيلات البحر الكامل في هذا النشيد ص61:

ليهيُّ دمعكِ تنحني الخنساءُ

ولقدْس بوحكِ يكتب الشعراءُ

سيظلُّ حزنك في القلوب معرّشاً

ألقاً تتيه بمجده الأمداءُ

ونظلُّ نذكر دمعةً طارت بنا

للمجد حيث يكوكب الشعراءُ

لقد تجذّرت اللغة في معاناة الشاعر الثقافية والوجدانية إزاء ما يجري حوله من أحداث تعصف بالوطن فسيحتضر من التاريخ الحيّ أقنعته الرمزية ليختصر في حرائقها شجونه من خلال تعدد جزئياته في هذا النص كشاعر ملتزم وحالم.

وتكون الشهيدة السورية واحدة من أصدقاء /ساري/ وقد اتحد الجميع في مواكب النيران ليظل الوطن مخاض الحياة التي لا تموت يقول ص85 بعنوان الشهيدة:

- تناولت بلهفةٍ حزامها المنسوج /من قهر ثقيلِ مزمنٍ/ واستعرضت في سرّها/ كل المفارق والدروبْ/ تبعها العشاق بعد ساعةٍ/ دليلهم ما فاح من /عطر الطيوبْ/

لم يكن الشاعر محمد حديفي – شاعراً محايداً- ولهذا استولد ظرفه الزمني (قبل الغروب) بطريقة استوعب معها صدمة الحداثة شعراً وموقفاً رغم كل الكوابح التي تعوق تجذر المفاهيم الوطنية في ظل هذا الارتداد العربي فانحاز إلى الأعراف الشعبية السائدة والعاكسة للزمن القادم الجديد.. وكيف لا؟ وهو الذي قرأ في تلك التحولات الغربية التي

غاب فيها عن الحياة العربية الفردوس الإنساني المعهود حتى غلفّ السواد رخام البيوت.. وكان ذلك سبباً لأن يتحد السوريون في الجانب الأرضي المقاوم ولتظل ثوابتهم الوطنية والإنسانية هي مشروعهم الحضاري الذي ألفوه قبل سنواتٍ طويلة أي منذ عصر /حمورابي/ وحتى يومنا هذا.

ولم ألاحظ في قراءتي المتأنية للمجموعة أن مؤلفها /محمد/ قد حاول الغمز من قناة أحد فهو شاعر آتٍ من وجعه الخفي بحثاً عن الحقيقة وهذا ما حملته نصوصه لأن الريف الذي احتسى فيه خمرة الحب قد جعله واحداً من أبناء العصر النباتي حتى في انتظار سوء المصير إذا ما اقتضى الوفاء ذلك ص82/ يقول في رثاء أحد أصدقائه:

يبكيك مثلي يمام الدّار والشّفقُ

وموكبُ الطير والأشجارُ والألَقُ

والنجم في الليل يبكي فرط وحشته

غاب النديم الذي من نبضه الألَقُ

والكرم يسأل عن كَرّامِهِ لهفاً

وعن ترانيم من عينيكَ تنطلقُ

لقد كانت النصوص ثمرة جهد دؤوب استولى فيه الشّاعر على اللغة التي ابتكر من خلالها أفكاره وفق مؤسسة وعيه ذي الحساسية الحارقة وقد وقف على أشيائه بهاجسٍ راهن فيه على مستقبل الخلاص من هذي الطقوس العاتمة، باعتباره واحداً من حملة السّلاح الثقافي والشعري.. موظفاً أدواته الفنية والدلالية في نسيج مفتوح على التأويل في حمولات النصوص الرؤية بحرفةٍ إبداعية تشتعل معها أسئلة قارئية والجواب عليها يكون دعماً لمسيرة الأدب في عصرنا المأزوم..

□□

ستة أشخاص يبحثون عن مؤلف...

□ ماجدة البدر

ظل الكاتب الإيطالي «لويجي ستيفانو بيراندللو» بعيداً عن المسرح حتى بلغ الخمسين من عمره ... استطاع صديقه الشاعر «نينومرتوليو» أن يقنعه بخوض غمار المسرح، ويغريه بدخول عالمه، ليطلع الجمهور على فنه الروائي على خشبة المسرح، بعد أن قرئ في الكتب، فتحول مع الوقت من عدوٍ لدود للمسرح إلى واحد من أخلص رواده وأتباعه..

لقد دخل بيراندللو بمسرحياته عواصم العالم المتمدن دخول الظافر المنتصر، واعترفت بعبقريته وبراعته في الكتابة للمسرح المجامع الأدبية.. فدخل بمسرحيته «ستة أشخاص يبحثون عن مؤلف» دخول الفاتحين إلى مسارح فرنسا، حتى كتب عنها «لوسيان بسنار»: «من الصعب أن تقبل باريس انتصار كاتب أجنبي خصوصاً في المسرحيات. ولكن الأمر بالعكس فيما يتعلق بمسرحية «ستة أشخاص يبحثون عن مؤلف»، فقد استطاعت هذه الفرقة أن تدخل الذئب إلى حظيرة النعاج»...

تبدأ هذه الدراما المسرحية بظهور ستة أشخاص أمام مخيلة مؤلف آخر، وذلك حينما كان الممثلون يقومون بالتدريبات على أدوارهم على خشبة المسرح، فيتوسل هؤلاء الأشخاص الستة إلى مدير المسرح ليسمح لهم بتمثيل الأدوار التي خلقوا من أجلها بعد أن تخلى المؤلف الأصلي عنهم، ثم طلبوا من المدير أن يقوم بدور المؤلف فيكمل لهم أدوارهم بطريقة ما، حتى تتحول هذه الشخصيات إلى مخلوقات كاملة تتخلص من حياة الاضطراب والشك والنقص الذي تتخبط بين أحضانه.

من هذه الشخصيات؟!..

إنها شخصيات أب وأم وابن وابنة ثم ولد وفتاة..يقوم الأب بسرد قصتهم: أحبت زوجته (والدة ولده الوحيد) أحد رواد متجره، فغازلها، وبادلته الحب، ولما اكتشف الأب علاقتها به، طرده.. ولكن الزوجة هربت مع عشيقها لتقيم معه في بلدة أخرى ويقيما علاقة غير شرعية أثمرت عن ولادة ثلاثة أولاد وهم الابنة الشابة والولد والفتاة.. توفي العشيق.. فاضطرت زوجته للعودة إلى البلدة.. بعد أن تضور أولادها جوعاً.. فعملت عند السيدة «بيس» في صنع قبعات النساء، وتعرفت ابنتها الشابة على بنات الهوى اللاتي تجلبهن مدام «بيس» إلى ماخورها لتسعد بأجسادهن قلوب السادة الأثرياء وتتقاضى مبالغ كبيرة من المال، وقد حدث أن لقيت هذه الفتاة الأب.. الذي حاول افتراسها ولكن أمها قاومت بشراسة، وحاولت أن تحول بين الأب وابنتها من عشيقها..

إنّ الأب ينتقد تصرف زوجته الخائنة المشين.. ولكنه لا يتورع عن زيارة ماخور السيدة بيتس ليحظى بالمتعة مع فتياتها الشابات اللواتي هن بعمر ولده..

حين علم الأب بذلك اضطر إلى أن يعود بأم ولده الوحيد إلى البيت ومعها أولادها غير الشرعيين..

وحين يقوم الأب بسرد هذه القصة، تقاطعه الابنة الشابة قائلة: «دارك؟!.. إنها لم تكن سوى مسكن فقط، وكان ابنك يعدنا طفيليين هبطنا عليه لنعكر صفو مملكته التي ينعم فيها بالبنوة الشرعية، كان مسلكه معي لا يطاق، حتى دفعني في النهاية إلى أن أخفض له جناح الذل من الرحمة، فأصبح خطيبته، وفي الوقت نفسه خليلة والده، بدلاً من أن أكون ضيفته».. يقول الأب بأسف: «كنت أراقب مسلك ولدي حيالها، وكنت أؤنبه في كل مناسبة..»...

تفتر شفتا مدير المسرح عن ابتسامة حين تحتد المناقشة بينهما، ويحسد نفسه على هذه المصادفة التي ساقت إليه موضوع هذه الدراما الخالد.. ولكن العقبة التي تصادفه، هي وجود كاتب مسرحي يصوغ له من هذه الخيوط دراما طريفة يقدمها لرواد المسرح، بأسلوب مشوق، تلهب قلوب المتفرجين، فتنهال عليه الأرباح من كل حدب وصوب، وفكر بمساعدة هذه الأسرة مالياً ولكن الأوضاع المالية التي يعانيها لا تسمح له بالإنفاق على ستة أشخاص.. فيصارح مدير المسرح الأب بذلك، ولكن الأب يهون عليه الأمر، فسوف يقوم هؤلاء الستة بأداء أدوارهم من البداية، وما على المخرج إلا أن يوزع عليهم الأدوار، وكلما تم إخراج قسم من الدراما، نهض الممثلون فأعادوا تمثيل ما حدث لهم في عالم الواقع، ومهمة المدير هي تسجيل ما يراه على خشبة المسرح.. منظراً في إثر آخر... هذا الجواب يعجب المدير فيستدعي المخرج، وتوزع الأدوار، ويشرع بإجراء التدريبات، ويسير العمل على هذا النحو.. حتى يعترض المخرج على أداء الممثلين، فهم يؤدون حوارهم بلهجة السخرية، وحركاتهم زائفة، وإشاراتهم مصطنعة، وهم بذلك يخالفون الواقع ويحرفون الحقيقة عن مسارها..

عند ذلك تندفع الابنة غير الشرعية قائلةً: «يبدو لي أنكم لم تفهموا موقفي في الأصل.. فمثلاً.. عندما قابلت هذا الرجل – وتشير إلى الأب – في منزل مدام بيس أخبرته أنني كنت أرتدي السواد حزناً على والدي الذي فقدته.. فماذا كان جوابه؟.. تقدم نحوي وقال: دعيني أساعدك في وضع حد لهذا الحزن وذاك الحداد... دعيني أساعدك على خلع هذا الرداء القصير..»..

يصفق المدير.. لهذا الذي حدث.. فهو يرى أنه قد يحدث ثورة بين رواد مسرحه، لأن الفنان المحترف لا يستطيع أن يصور الواقع في كثير من الأحيان، ولأن الكاتب المسرحي لا يمكنه أن يجري كل الحقائق على لسان شخوصه وأبطاله، ولذلك ينبغي أن يكون دقيق الاختيار للوقائع التي يمكن إبرازها على المسرح..

وهنا تصيح الفتاة: «**في وسعك أن تسحق أدوارنا على المسرح، غير أنك لا تستطيع أن تقتلنا نحن... لن نستطيع سحق عواطفنا وهمومنا وعارنا وآلام ضمائرنا واشمئزازنا، فهلم إذن دونك مناظرك المصطنعة المتكلفة.. امسَحْ كل ما حدث بيني وبين هذا الرجل حينما شرع يغازلني، فضممته إلى صدري هكذا.. ثم رحت أغمض عيني... وأسند رأسي على صدره... ثم تفتح أمي الباب فجأة، فيقع نظرها علينا في هذا الموقف المزري، وتصرخ...**»..

يحاول رب الأسرة أن يهجم على الفتاة ليسكتها فتثب الأم، وتحول بينهما صائحة: «**...آه ابنتي.. دعها وشأنها أيها البهيم.. ألا تعلم أنها ابنتي...**».

نهاية الفصل الأول من الدراما تسعد المدير فيقرر المتابعة.. حيث تمضي بقية الفصول، وتنتقل الأم وأولادها إلى بيت رب الأسرة على الرغم من احتجاج ابن الزوج، يخاطب المدير إحدى الشخصيات: «**والآن... لنر كيف نستطيع بما لدينا من حيلة – أن نحول الخيال حقيقة**»، **فيستدرك الأب: «بل العكس... الصحيح أنكم تحولون الحقيقة دائماً إلى خيال...»** وتمضي لحظة صمت، فيستطرد الأب قائلاً: «**إن الشخصيات المسرحية هي حقيقة واهنة، أما مدير المسرح، والمؤلفون والمخرجون، والممثلون، فهم دائماً أناس وهميون غير واقعيين، إن الشخصيات الحية تموت، أما شخصيات المسرحيات فهي خالدة، حية**»...

يعترض مدير المسرح على ذلك: «**إنني لم أسمع قط عن شخصية مختلقة لا توجد إلاّ في دماغ المؤلف، تخرج من دورها الذي قيدها فيه مؤلفها، لتلقي خطباً وتبدي ملاحظات لم تدر في خلد المؤلف قط..**».

فيرد عليه الأب: «**إن كل مؤلف حنكته التجارب يعلم دائماً أنه تحت رحمة شخصياته وملك لها، وأنه ينبغي له أن يلاحقها حيثما ذهبت...**»

وتقترب المسرحية من نهايتها.. بأن يختبئ الابن غير الشرعي وراء الأشجار الصناعية التي يتألف منها المشهد فوق خشبة المسرح، فيطلق من مسدسه رصاصة تصيب الابن الشرعي، فيثب مدير المسرح نحوه ويصرخ: «هل جرح؟»

فيجيبه أحد الممثلين: «لقد قتل»، ويبعث ممثل آخر بقوله: «ولكن الدراما كانت تمثيلاً في تمثيل بحيث يخيل للجمهور أنها حقيقة».. فيقول المدير: «**الحقيقة!.. إني لم ألمسها قط، إلى الجحيم بكل هذه المتاعب التي أنفقنا فيها وقتنا، لقد أضعنا يوماً كاملاً ، يوماً بتمامه على هؤلاء القوم المجانين**»...

تعدُّ مأساة هؤلاء الأشخاص الستة مأساة عدد كبير من الناس، فبعضنا يخلق لا يملك أي مؤهل، والآخر يخلق وله مؤهلات وكفايات نادرة، ولكنه متى أراد أن يطبقها على الواقع تبين له عجزه، فنحن كتلك الشخصيات، إما فرائس عجزنا، أو فرائس النقص الذي أودعته الطبيعية فينا، وكلنا في حاجة إلى قوى مصدرها الحياة، تنصب فينا وتكمل النقص الملحوظ في ذاتنا، وهكذا نصبح مخلوقات كاملة..

يجب على المؤلف (سواء أكان كاتباً أم شاعراً أم نحاتاً) كما يرى بيرانديللو أن لا يعتقد، أنه أودع الحياة الكبرى في مؤلفه، وأن هذه الحياة قد تبلورت في العمل الفني واستقرت، فليست العبرة أن يمثل العمل الفني حقيقة الحياة بكل جمالها، وإنما فيما ينطوي عليه هذا العمل من قابلية تجديد الحياة في نفوس الناس...

فالنحات المبدع لا يودع سر الحياة العظيمة في منحوتته.. لأن هذه الحياة العظيمة لن تصير حقيقة إلاّ إذا استطاعت هذه المنحوتة أن تتحرك وتتكلم، أي أن تعيش مع الناس وتخاطب نفوسهم وعقولهم، فلا يكفي أن يُصنع التمثال من الحجر أو من الصلصال أو من المرمر، بل يجب أن يبقى في نظر الناس كائناً حياً من لحم ودم..

لذلك يجب أن تظل العواطف والانفعالات والحقائق المودعة في كل عمل فني منوعة حية، يفهمها ويفسرها ويشعر بها كل إنسان حسب عقله ومزاجه وحسب نزعته الفكرية والنفسية، عند ذلك يتجدد العمل الفني ويتنوع بتجدد الأجيال وتنوع الناس، وبهذا يكون خالداً حقاً...

لقد استطاع بيرانديللو أن يسخر من نفسه في فنه سخرية مرَّة، وذلك من خلال سوقه تلك الآراء المتهكمة التي كان يذيعها بين الناس، انظر إلى تلك البراعة التي يسوق فيها شخصية ذلك الكاتب المسرحي الذي وصل إلى غاية ما يطمح إليه مؤلف كبير ويحترمه الجمهور، ولكن هذا المؤلف على الرغم من ذلك يشعر في قرارة نفسه بأن نجاحه في نظر الجمهور شيء، وتحقيق ما تصبو إليه نفسه من مثل عليا شيء آخر.. فماذا يهمه من تمجيد النقاد مادام في أعماقه يعلم أنه لم يحقق ما تصبو إليه نفسه..

يقول بيرانديللو في سخرية لاذعة: إن هذا هو الصيت الحقيقي والشهرة الحقيقية، فإن للجماهير سلطاناً عجيباً وأحكاماً قاهرة، وفي بعض الأحايين يظفر بالشهرة من ليس بأهل لها، فإذا عرف شخص بسمات خاصة أبى الجمهور عليه أن يشتهر بسواها، ثمة مشاهير يدركون أن دواعي الشهرة لا ترضيهم، وإذا حاولوا إرضاء أنفسهم باؤوا بسخط الجمهور،

فكأن للإنسان شخصيتين منفعلتين: إحداهما ظاهرة معروفة، وأخرى مستترة مجهولة، والوجود الحقيقي للإنسان ليس فيما يبديه، ولكن فيما يستتر في نفسه...

لقد اهتم بيرانديللو بفن المسرح ومنحه من روحه، فكوّن فرقة مسرحية طاف بها عواصم أوربا ومدنها لا تصحبه في رحلته هذه سوى الآلة الكاتبة صغيرة الحجم، فكان يشترك مع المخرج في إبراز الدراما على المسرح اشتراكاً فعلياً..

لقدم لنا هذا الفن الرائع.. الذي مازالت حتى الآن تتداوله المسارح.. ويترجم إلى اللغات الحية.. وتقرؤه الأجيال بشغف.. وهو وجبة دسمة لأي دارس يرغب في دراسة المسرح..

□□

وإلى لقاء..

تـــواترات الـــزمن والخيال المجنح ..

❑ د. طالب عمران

يبدو الزمن أحياناً أحد أهم الأسرار في حياة الإنسان، فالزمن هو لغز مرعب عنده، يحاول بكل قوته الوقوف ضده ما استطاع إلى ذلك سبيلاً..

فالإنسان بعمره القصير، يحاول أن يزيد فسحة الزمن الذي يعيشه، بكل أنواع الأغذية والأدوية أحياناً.. إنه يكافح الشيب بالصباغ، وتجعد الجلد، بشدّه، وبالمنشطات تقوية خلاياه ودورته الدموية، وقلبه..

يحاول أن يبدو شاباً – وإن أرهقه التقدم في السن – وتحاول المرأة أن تتغلب على عامل الزمن، بالمساحيق والمراهم والأصبغة وزرع الشعر.. وتبتكر الأساليب الكثيرة للحفاظ على شبابها، حتى لو كانت متقدمة طاعنة في السن، فالزمن مصدر رعبها وخوفها..

عمر الإنسان القصير، هو همه الأكبر، يحاول مدّه ما استطاع.. بكل الوسائل المتاحة..

ولكن الزمن – مهما طال – هو المنتصر الأكبر، فمهما عاش الإنسان.. سيدركه الموت، حتى ولو كان في أكثر الأمكنة أماناً ونقاء..

فالموت سينهي حياته، ويدفعه في حفرة، يختلط جسده بالتراب، دون نأمة أو حس..

ورغم الزمن القصير – نسبياً – الذي يعيشه الإنسان فإنه بخياله ينتقل إلى الماضي السحيق قبل ملايين أو مليارات السنين، أو ينتقل بخياله إلى المستقبل البعيد البعيد..

قد يشهد ابتلاع الشمس للأرض بعد انتفاخها، أو يشهد فناء الشمس وتحولها إلى قزم أبيض معتم.. إنه حرّ بخياله ينتقل عبر الزمن الطويل..

وقد يقفز الإنسان عبر الزمن في حالات استثنائية نادرة لينتقل من عصر إلى عصر.

فمازال الزمن هو الشغل الشاغل للإنسان منذ نشأته على هذه الأرض، فالزمن له علاقة مباشرة بحياته وإيقاعاتها.. منذ أن يتفتح وعيه حتى انحدار خطه البياني نحو الهرم والعجز..

الإنسان في طفولته يكون بلا ماض، لذلك فالمستقبل هو كل ما يشغله.. وحين يكبر في العمر، ويصبح شاباً، يبدأ مخزون ذكرياته عن الطفولة وما بعدها يأخذ حيزاً ما من ذاكرته..

وحين يصبح هرماً، يكون المستقبل بالنسبة له غامضاً دون أمل أو طموحات، يرتكز عندها على الماضي.. ومخزونه الكبير في ذاكرته..

إنه تواتر بيولوجي له إيقاعات الحياة نفسها من طفولة وشباب وشيخوخة..

والإنسان يضبط أثر الزمن في حياته، سواء بالشيب، أو تجعد الجلد، أو سقوط الأسنان ونخرها، أو قلة مقاومة المرض وقد تقدم به السن..

فالشيخوخة هي الإطلالة الأخيرة على عصر عاشه الإنسان بكل تفاصيله المخفية في أعماقه، أو التي يعرفها الناس..

كان الإنسان الفطري – على رأي كريسي موريسون- يحب الزمن كإيقاع، كما في القرع الرتيب على طبل، أو الرقص بإيقاع متواتر..

وهذا الإيقاع في الزمن، أوصل الإنسان إلى كشف الموسيقا والتمتع بأنغامها وأدى الاهتمام بالزمن، إلى تقسيمه في الحضارات الأولى، وبدء التواريخ والمواقيت والشهور والسنوات..

ثم عرفت الساعات والدقائق والثواني والثوالث.. وقيست المسافات التي يقطعها الصوت في ثانية وهي (340) متراً، والتي يقطعها الضوء في الثانية وهي (300) ألف كيلومتر..

ودرست الأرض وحركتها وأفلاك الكواكب المحيطة بالشمس وحركة النجوم والتفاعلات التي تجري داخلها، وحركة المجرات وتباعدها..

اعتمد كل ذلك على إيقاعات الزمن.. وهذه الإيقاعات أكبر بكثير من عمر الإنسان الذي يبدو ضئيلاً مع ما عرفه من إيقاعات الكون من حوله..

ولكن الزمن ظل لغزاً غامضاً بالنسبة له، وظل نقطة ضعفه الهائلة التي لايستطيع السيطرة عليها، ولا التحكم في عمره القصير..

رغم أن الزمن هو العامل الرئيسي في حياة الإنسان، فإنه من أكثر العوامل المتعبة في حياته، فهو يحاول من خلاله تحقيق أكبر قدر من المطالب والطموحات، ولو على حساب صحته وجهده وعرقه..

ويحاول بذلك الانتصار على ضعفه تجاه الزمن.. فمع مرور السنين يضعف جسمه وتتضاءل قوته ويشيخ، مهما حاول أن يحد من تأثير هذه العوامل..

يرى أن النهاية محتومة، ومهما طال عمره أو قصر فنتيجته الموت، ولا يمكن أن يدفع الموت عنه..

ورغم محاولات الإنسان الانتصار على الزمن بالغذاء الجيد والمتعة والرفاهية، عند من يملكون قوة المال، فإن الزمن عدو تكبره وعجرفته..

ومهما قوى جسمه وصحته ونفسيته، بالمقويات والأغذية المختارة، والاحتراس من المرض، فلن يستطيع أن يوخر أجله المحتوم..

وإيقاعات الزمن لها وقعها الهائل على الإنسان، فالعام أربعة فصول واثنا عشر شهراً و(52) أسبوعاً و(365) يوماً و (8760) ساعة و (525600) دقيقة و (000 ,536 ,31) واحد وثلاثين مليون و(365) ألف ثانية، عدا عن ربع اليوم الزائد في السنة..

وكلها إيقاعات الزمن، تمر الثواني والدقائق والساعات والأيام والأسابيع والشهور والسنوات.. بإيقاع متسارع أحياناً.. رتيب أحياناً أخرى..

وكلها تقتطع من حياة الإنسان، فالإيقاع في الزمن يأكل من عمر الإنسان بتوتر متصاعد وكلما أحس بدنو أجله زاد خوفه إن كان شريراً، واستسلم باطمئنان إن كان خيراً..

وكما تنقضي الطفولة ثم الشباب ثم النضج والكهولة والشيخوخة، تكبر الأرض وتشيخ، وتكبر الشمس وتشيخ.. إيقاعات الزمن تدخل في كل ما حولنا، من دقائق الذرة التي تظهر بثوان ثم تختفي، إلى البكتريا التي قد لا تعيش أكثر من ساعات.. إلى الزرع الموسمي الذي يعيش لأشهر، ثم إلى الحيوانات المتباينة في أعمارها، ثم الإنسان الذي يصل متوسط عمره إلى (70) عاماً.. وبعد ذلك تأتي التوابع والكواكب والنجوم.. إنها إيقاعات الزمن المرعب.

□□